

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART DE LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE, REGARD SUR LA
DESCRIPTION DU CORPS DANS L'ŒUVRE CRITIQUE ET ROMANESQUE
CHEZ ÉMILE ZOLA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NATHALIE MARINEAU

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons à souligner l'apport de Véronique Cnockaert, professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, pour son support, ses encouragements et ses pertinentes corrections qui ont permis l'avancement de cette recherche et la réalisation de ce mémoire. Les échanges constructifs partagés au cours des années furent non seulement une source d'inspiration pour ce travail mais ont également alimenté notre intérêt envers le domaine de la littérature en général.

Nous remercions également Charles Olivier Duranceau pour son support de chaque instant ainsi que son implication pour la mise en page et la correction de ce travail.

Finalement, nous soulignons la contribution de Normand Marineau et Christiane Bouchart d'Orval qui, par leurs encouragements, ont facilité la réalisation de ce mémoire.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	2
CHAPITRE I.....	5
CHRONOTOPIE DE LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE	5
1.1.1 Définition des périodes de l'écriture critique zolienne	7
1.1.2 La chair et le nu, histoire d'une écriture	15
1.2 La métaphore alimentaire à l'œuvre	18
1.2.1 Lire la gastronomie au dix-neuvième siècle	19
1.2.2 Le texte dévoré, une histoire de goût	22
CHAPITRE II	26
LES MÉTAPHORES DU CORPS	26
2.1 La métaphore au cœur du goût zolien	29
2.1.1 Le Sucre	38
2.1.2 La viande.....	47
2.2. Le dégoût de l'œil	53
CHAPITRE III	57
LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE AU SEIN DU ROMAN : DU VENTRE À	
L'ŒUVRE	57
3.1 La chair comme matière textuelle dans <i>Le Ventre de Paris</i>	59
3.1.1 La chair peinte.....	69
3.2 Le corps dans <i>L'Œuvre</i>	75
3.2.1 Le morcellement du désir ou la description du corps	75
3.2.2 Le ventre symbolique au cœur de la description.....	83
CONCLUSION	92
APPENDICE A.....	95

APPENDICE B	96
APPENDICE C	97
BIBLIOGRAPHIE	98

RÉSUMÉ

Le développement de la modernité picturale dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle français est redevable à l'apport de la critique d'art qui en assura le rayonnement. Émile Zola, ardent défenseur de cette nouvelle esthétique, contribua par ses chroniques artistiques à de nombreuses publications tout au long de sa carrière d'écrivain, soit de 1866 à 1896. Ce mémoire met en lumière l'importance de la contribution de l'écrivain par l'analyse des descriptions du corps que l'on retrouve dans ses *Écrits sur l'art*. Le choix du corps comme sujet doublement représenté par la toile et le texte, souligne, d'un point de vue anthropologique, la relation intime unissant l'art et l'homme. Plus particulièrement, ce travail s'intéresse à la question de la métaphore alimentaire et de son inscription dans le texte. Afin d'appuyer cette hypothèse d'un lien unissant le descriptif et l'alimentaire, nous irons chercher des exemples à la fois dans les *Écrits* ainsi que dans deux romans de Zola, soit *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*. Nous établirons une catégorisation des métaphores utilisées afin de rendre lisible ce parcours du sensible et de comprendre son ancrage à la fois dans le contexte de l'avènement de la peinture moderne et également dans l'histoire du développement gastronomique de l'époque. Ce rapport à l'alimentaire que l'on retrouve au cœur de l'écrit zolien est ainsi considéré comme étant représentatif d'une esthétique descriptive propre à l'auteur. Notre travail permet donc l'étude d'un corpus où les paramètres de la critique d'art impressionniste et de la littérature naturaliste se rencontrent par le biais de l'utilisation de la métaphore alimentaire dans la création d'une image corporelle.

Émile Zola
Dix-neuvième siècle
Gastronomie Française
Métaphore
Critique d'art
Descriptif

INTRODUCTION

Qu'ils soient peintres, sculpteurs ou écrivains, les artistes ont longtemps été préoccupés par la question de la chair. Comment illustrer, tout en gardant son style personnel, le corps humain et ses diverses facettes? Par quel processus d'écriture l'auteur parvient-il à rendre sur la page la sensation d'un objet vivant? À la fois source de vie et pure matière, objet du désir et symbole du temps, la chair peut ainsi être la clé d'ouverture de la compréhension de l'univers d'un artiste particulier. En effet, observer la façon dont est créé le récit de ce corps permet de comprendre à la fois l'auteur et son époque, tout en permettant d'explorer la stylistique de la phrase. Nous avons choisi pour les besoins de notre analyse de prendre comme objet d'étude les métaphores du corps présentes dans *Les Écrits sur l'art* d'Émile Zola. À travers l'ensemble de ces chroniques artistiques publiées entre 1866 et 1896, nous avons choisi de privilégier les textes où les descriptions de la chair peinte se trouvent au cœur de l'argumentation afin de pouvoir esquisser une lecture du corps à travers le temps. Nous établirons également un rapprochement avec deux romans du corpus zolien, soit *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*, afin de comprendre les déplacements de la métaphore alimentaire dans l'écriture romanesque.

Des premiers écrits établissant déjà un lien entre les théories scientifiques et artistiques¹ jusqu'au constat de la dissonance entre le plaisir esthétique et la recherche formelle artistique², ce sont plus de trente années de critiques d'art que Zola laisse

¹ Zola, Émile. « Proudhon et Courbet [1865] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 41-54.

² Zola, Émile. « Peinture [1896] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 467-474.

derrière lui. Le nu, en tant que sujet traité par l'esthétique particulière d'un artiste, devient ainsi un point de comparaison permettant de porter un jugement artistique sur un ensemble d'œuvres. Le défi de l'écriture critique réside dans le fait de rendre dans toute sa complexité ce traitement de la chair par le médium choisi. Une constante préoccupation envers la lisibilité de l'image décrite fait du texte zolien un lieu où se fait sentir l'importance du discours métaphorique. Nous avons choisi, afin de délimiter notre problématique, de nous concentrer sur les métaphores alimentaires que l'on retrouve dans ces textes critiques.

Dans un premier temps, nous essaierons de comprendre en quoi la métaphore alimentaire peut servir de fenêtre ouverte sur le processus créateur d'un écrivain et comment elle est à la fois le reflet et le produit de la société d'où elle est issue. Nous questionnerons donc les rapports existant entre le développement de la gastronomie et de l'art culinaire de l'époque et la mise en place de la modernité artistique bouleversant le Paris de cette deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Par le fait même, nous tâcherons de saisir le caractère mouvant de cet objet d'étude et d'expliquer la rareté de sa présence dans la critique zolienne. À cette fin, nous explorerons la chronotopie des *Écrits sur l'art* et situerons notre position face à la critique touchant l'œuvre de l'auteur naturaliste et son rapport à l'alimentaire. La deuxième partie de notre travail reposera sur le recensement et l'analyse des diverses métaphores du corps liées au paradigme alimentaire que l'on retrouve à travers l'ensemble des chroniques d'art zoliennes. La distinction sera posée entre les diverses sphères métaphoriques impliquées par la description tout en les rapprochant du jugement zolien sur la modernité artistique se développant en cette fin de dix-neuvième siècle. Finalement, nous établirons une comparaison avec deux romans de la série des *Rougon-Macquart*, soit *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre* afin d'établir un lien de porosité entre le texte fictif et le texte critique. Nous avons limité notre corpus

romanesque à ces deux ouvrages où Claude Lantier, le peintre, occupe un rôle important et devient en quelque sorte le médium privilégié du regard zolien sur l'esthétique moderne. Ceci nous permettra, au fil de l'analyse, de découvrir les différentes incarnations de la métaphore alimentaire et charnelle au sein des écrits de l'auteur.

CHAPITRE I

CHRONOTOPIE DE LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE

Les chroniques artistiques d'Émile Zola, objet souvent délaissé par la critique zolienne³, sont une source importante en ce qui concerne la mise en place d'une esthétique et d'un imaginaire propre à l'auteur naturaliste. Plusieurs critiques ont traité des relations amicales entretenues par l'auteur avec les peintres impressionnistes et des répercussions possibles sur son écriture⁴. Les diverses contradictions présentes au sein de ces écrits de même que le martèlement de la théorie naturaliste que l'on y retrouve ont également été le sujet de travaux⁵ importants ayant permis d'assurer à ces écrits mineurs une place de choix au sein du corpus zolien. À la lumière de ces travaux et analyses, notre objet d'étude s'est porté sur l'aspect littéraire de ces écrits. En effet, nous avons préconisé une approche nous permettant de comprendre le texte critique comme lieu privilégié d'expression de l'imaginaire zolien, la description et les métaphores le constituant étant la matière

³ À l'exception des travaux de Jean-Pierre Leduc-Adine, Béatrice Carles et Patricia Desgranges à qui nous référerons ici.

⁴ Par exemple Philippe Hamon dans son article « A propos de l'impressionnisme de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p.139- 147, ou encore Hilde Olrik et Marianne Marcussen dans « Le réel chez Zola et chez les peintres impressionnistes ; perception et représentation ». *La Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXX (novembre-décembre 1980), p. 965-977.

⁵ Nous référerons, à ce sujet, aux travaux d'Antoinette Erhard « L'esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art ». *Les Cahiers naturaliste*, n° 58, 1984, p. 133-150, ainsi qu'à ceux de Joy Newton « Émile Zola impressionniste ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p. 39-52 et *al.*

dont se tisse cet univers. Plus précisément, nous avons choisi de questionner la « matérialité distinctive » de l'écriture au sens où l'entend Marie Scarpa :

À partir du fonctionnement du champ littéraire dans l'espace social, de la position (et des dispositions) de l'auteur dans ce même champ, on appréhende peut-être mieux les enjeux de la démarche esthétique en termes de conquête (ou non) de la légitimité culturelle : ce qui peut permettre aussi de mesurer, de façon non essentialiste, la nature de certains choix artistiques, ici, par exemple, de cette matérialité dont il a été beaucoup question.⁶

Les stratégies scripturales où se dessinent les rapports entre le corporel et l'alimentaire seront donc abordées à la fois selon leur inscription au sein de l'époque ainsi qu'à travers le prisme de l'esthétique zolienne que la critique contemporaine a d'ailleurs défini en portant une attention plus particulière à son inscription dans l'œuvre romanesque. Dans un premier temps, nous verrons comment s'articule et se développe l'esthétisme particulier de cette critique d'art en nous appuyant sur les travaux des spécialistes ayant travaillé la chronologie de ces textes. Nous y tracerons le parcours de la question du nu qui sera notre sujet de prédilection au cœur de l'analyse descriptive. Ensuite, nous définirons la notion de métaphore alimentaire, car elle nous permettra de tracer le paradigme de la chair décrite à travers l'ensemble des chroniques zoliennes. Cette recherche du parallèle culinaire nous obligera à questionner la notion de « bon goût » et ses implications quant à la question de la critique artistique.

⁶ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 76-77.

1.1 Chronotopie du nu dans les *Écrits sur l'art*

S'étendant sur plus d'une trentaine d'années, les chroniques⁷ artistiques de Zola qui traversent plusieurs régimes politiques et mouvements artistiques, peuvent être considérés comme part intégrale de l'œuvre de l'auteur naturaliste. À la fois lieu d'élaboration de plusieurs théories esthétiques et plate-forme permettant à l'écrivain d'exprimer son désaccord face au régime politique en place et à ses ramifications sur la production artistique, ces chroniques n'ont pourtant que récemment trouvé leur niche au sein de l'ensemble des œuvres zoliennes. La critique d'art, longtemps considérée comme un genre mineur par rapport à l'écriture fictive, a subi une résurgence grâce, entre autres, aux travaux de Jean-Pierre Leduc-Adine, à qui nous référons pour tout ce qui concerne la chronologie⁸ des *Écrits sur l'art*.

1.1.1 Définition des périodes de l'écriture critique zolienne

Nous avons choisi de délimiter trois périodes dans l'ensemble des textes rassemblés afin de démontrer l'évolution de la représentation de la chair et de son rapport à l'alimentaire chez l'écrivain. De 1865 à 1868, Zola traverse ce que nous définissons comme étant sa période parisienne, travaillant pour la librairie Hachette et devenant feuilletoniste pour *L'Événement*. C'est également la période du développement de son esthétique, que nous qualifierons d'« incarnée », à la suite de nombreuses discussions avec ses amis le peintre Paul Cézanne ainsi que le sculpteur Philippe Solari. Cet ancrage de la critique dans le corps sensible de l'auteur a

⁷ Au sujet de la forme de la chronique, nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à Zola dans l'ouvrage d'Antoinette Ehrard sur la critique d'art : Ehrard, Antoinette. « Émile Zola : L'art de voir et la passion de dire » in *La Critique artistique. Un genre littéraire*. Presses universitaires de France, 1983, p.101-121.

⁸ Voir, entre autres, la préface aux textes de Zola dans les *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 7-31.

également des répercussions au niveau du langage critique, puisque cette dernière s'opère à partir d'un individu percevant plutôt que de s'inscrire dans une lignée théorique classique mettant l'accent sur les paramètres définis par l'Académie. Antoinette Erhard a bien souligné cette nouvelle compréhension du geste artistique que livrait Zola à travers ses chroniques :

Loin d'être absents de sa critique, la réaction subjective et le sentiment personnel lui servent bien souvent de critère [...] Le lecteur éprouve le sentiment de l'entendre parler, de le voir se dresser devant son interlocuteur, sentiment qui s'exprime en particulier par la fréquence des pronoms, *je, moi, mon, ma*, très souvent placées en tête de phrase et de paragraphe ou repris avec insistance : « moi, je »...⁹

La lecture qu'offre Zola de la nouvelle esthétique se développant en cette seconde moitié du dix-neuvième siècle en est donc une s'articulant autour d'une compréhension individualiste prenant sa source à même la sensibilité de l'auteur. En fait, la critique zolienne se développe plus particulièrement autour de la notion d'un corps sentant et percevant. Ce qui nous importe de démontrer ici est bien la place de ce corps dans le processus analytique, puisque l'art est, selon Zola, un « produit humain », tel qu'il le déclare dans l'article *Le Moment artistique*, datant de 1866 :

Comme toute chose, l'art est un produit humain, une sécrétion humaine; c'est notre corps qui sue la beauté de nos œuvres. Notre corps change selon les climats et selon les mœurs, et la sécrétion change donc également. C'est dire que l'œuvre de demain ne saurait être celle d'aujourd'hui; vous ne pouvez formuler aucune règle, ni donner aucun précepte; il faut vous abandonner bravement à votre nature et ne pas chercher à vous mentir.¹⁰

⁹ Erhard, Antoinette. « L'esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art ». *Les Cahiers naturalistes* XXX, n° 58, 1984, p. 120-121.

¹⁰ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 127.

Cette description de l'art établit plusieurs des principes qui seront les piliers de cette nouvelle conception de l'esthétique, tels que le rapport au corporel comme source et motif de l'œuvre ainsi que le refus d'une rigidité référentielle au sujet de la représentation. Lorsque Zola déclare qu'il faut « vous abandonner bravement à votre nature », nous estimons qu'il tente de développer une nouvelle lecture du rapport à l'aspect sensible de la matérialité¹¹ chez l'homme. Ce lien unissant la théorie naturaliste au monde sensible est habilement décrit par les travaux de Marie Scarpa sur lesquels nous traçons les grandes lignes de notre analyse : « La théorie naturaliste se caractérise donc d'abord par la réhabilitation du monde extérieur comme objet esthétique possible, ce qui va de pair avec la croyance dans les pouvoirs mimétiques du langage.¹² » C'est donc à travers le vocabulaire utilisé que cette écriture critique permet la mise en place d'une nouvelle esthétique :

Les descriptions opèrent donc un ancrage référentiel de type mimétique [...] tout en permettant le déploiement de la dimension mathésique de l'écriture. Il s'agit pour cette dernière de rendre compte de la matérialité du monde mais, en promouvant de façon remarquable la description, elle propose aussi au lecteur un protocole de lecture spécifique.¹³

Ce protocole doit être envisagé, dans les paramètres de notre analyse, telle une grille de lecture permettant de faire surgir du texte l'œuvre décrite tout en tenant compte des principes esthétiques guidant les choix descriptifs de l'auteur. L'accent porté sur les éléments du discours concernant le corps et la nourriture apparaissent ainsi comme un choix délibéré fait par Zola afin d'attirer l'attention du lecteur vers une

¹¹ Nous empruntons cette notion de matérialité à M. Scarpa qui y englobe les représentations du monde sensible, du corps humain et du quotidien de l'existence. Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

compréhension de la réalité extérieure prenant sa source dans son rapport à la corporalité.

Face aux « œuvres vides et nulles¹⁴ » que le jeune critique d'art et romancier découvre au Salon, face à ces carcasses évidées, Zola réclame des œuvres « humaines et vivantes, profondes de vérité et d'intérêt¹⁵ ». Si le corps est au centre de la création, on ne s'étonnera pas que le critique devienne une sorte d'anatomiste et médecin de l'œuvre, rôle que s'impose d'abord Zola :

Au fond, je suis enchanté. Imaginez un médecin qui ignore où est la plaie et qui, posant ça et là ses doigts sur le corps du moribond, l'entend tout à coup crier de terreur et d'angoisse. Je m'avoue tout bas que j'ai touché juste, puisqu'on se fâche. Peu m'importe si vous ne voulez pas guérir. Je sais maintenant où est la blessure.¹⁶

Remarquons que la méthode expérimentale est déjà à l'œuvre à travers les expressions utilisées par l'écrivain qui « pose ses doigts », « entend », « touche » et finalement découvre au fil de l'analyse l'objet de son étude. De plus, il ne cherche pas à « guérir » mais tout au plus à observer. Ce champ lexical est repris plus tard en 1867, lorsqu'il publie *Édouard Manet, étude biographique et critique*, texte écrit à la suite d'une visite à l'atelier du peintre. Après avoir observé l'artiste à l'œuvre, l'écrivain débute par une analogie dans laquelle on sent germer l'idée du *Roman Expérimental* :

¹⁴ Zola, Émile. « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 193.

¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

¹⁶ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 131.

Et il y a, pour le critique, une joie pénétrante à se dire qu'il peut disséquer un être, qu'il a à faire l'anatomie d'un organisme, et qu'il reconstruira ensuite, dans sa réalité vivante, un homme avec tous ses membres, tous ses nerfs et tout son cœur, toutes ses rêveries et toute sa chair.¹⁷

Cette image très clinique laisse bien voir la méthode zolienne qui se veut précise, analytique et portant une attention particulière à l'ensemble des parties composant le sujet. Remarquons que si le lexique médical se trouve ici invoqué, Zola y insère également les « rêveries » qui sont liées à l'aspect plus créatif du travail du peintre. La méthode analytique prend également forme dans ce texte, puisqu'il s'agit de « disséquer » pour ensuite « reconstruire ». Dans la préface à *Thérèse Raquin*, nous retrouvons la même justification du sujet par la méthode :

On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. [...] J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres¹⁸.

Le rôle du chirurgien ou encore du médecin qui est exploité à cette époque par Zola porte également sa part de signification puisqu'il permet un discours sur le motif corporel livré par le biais d'un regard spécialisé. Cette stratégie scripturale n'est pas sans rappeler la tendance de l'auteur à utiliser, dans son écriture romanesque, plusieurs personnages illustrant les divers corps de métiers relevant du domaine technique, tel que l'a souligné M. Scarpa au sujet du *Ventre de Paris* : « En choisissant de mettre en scène des « spécialistes » qui travaillent la matière alimentaire, Zola sait qu'il privilégie une perception relativement crue de cette

¹⁷ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 141.

¹⁸ Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris : Gallimard « Folio », 1979, p. 24-25.

dernière, qui fait la part belle au toucher.¹⁹ » En se nommant lui-même anatomiste, Zola inscrit donc sa critique dans une visée à la fois scientifique et descriptive permettant de réhabiliter la matérialité du corps. Il s'agit à présent de comprendre comment les métaphores alimentaires que l'on retrouve dans la description deviennent en quelque sorte les outils privilégiés du discours critique zolien.

De 1872 à 1879, Zola, maintenant romancier reconnu, contribue à différents journaux, de Marseille à St-Petersbourg. C'est à travers les écrits de cette période que nous retrouvons le plus de descriptions, la plume de l'écrivain ayant pris de l'assurance et s'étant éloignée de la controverse suscitée par les premiers articles dénonçant le système des Salons. Si le discours critique s'illustre davantage et si la plume se délie, la préoccupation demeure inchangée : du vivant, de l'individuel. Au sujet de certaines toiles à la facture très conventionnelle, Zola écrit :

Ce peuple peint grimace dans ce crépuscule blafard. [...] À toutes ces mortes, je préfère les vivantes dont les tiédeurs m'entourent. Ô l'éternelle nature, les femmes mêmes laides, mais vivantes, tout le charme et toute la puissance de la vie, dans les vérités de la lumière!²⁰

Le texte développe également un niveau de subtilité dans l'attaque en multipliant les comparaisons entre la toile et la nourriture, ce qui permet à Zola de démontrer tout l'aspect convenu et bourgeois de l'œuvre. Ainsi, l'auteur clôt cette critique en imbriquant une métaphore qu'il développera tout au long de son activité de critique, illustrant le combat entre le vivant et le sucre : « et toujours, dans les mêmes salles, les mêmes bonhommes de pain d'épice et les mêmes bonnes femmes de sucre

¹⁹ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 73.

²⁰ Zola, Émile. « Lettres parisiennes [1872] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 260.

candi!²¹ » Notons dès maintenant que le rapport au sucré²² dans la métaphore est lié chez Zola à un aspect bourgeois, précieux et faux de la peinture. Nous exploiterons ce rapport dans notre analyse de la métaphore culinaire liée à la description des corps peints dans la deuxième partie de ce travail, mais reconnaissons tout de même pour l'instant la connotation péjorative de l'expression. On retrouve également cette association entre le sucre et la peinture bourgeoise et académique lorsque Zola décrit les œuvres de Bouguereau :

Je peux nommer Bouguereau, trait d'union entre Cabanel et Gérôme, qui cumule le pédantisme du premier et le maniérisme du second. C'est l'apothéose de l'élégance; un peintre enchanteur qui dessine des créatures célestes, des bonbons sucrés qui fondent sous les regards. [...] c'est de la peinture en miniature colossalement et prodigieusement boursouflée et dépouillée de toute vérité.²³

Une constante à travers les *Écrits*, cette recherche de la vérité et de son expression en art.

La dernière période de l'écriture zolienne, comprenant des articles publiés entre 1880 et 1896, porte une attention particulièrement prononcée à la question du « vivant ». En effet, comme l'a remarqué Jean-Pierre Leduc-Adine : « Pour Zola, le beau ne peut être beau que parce qu'il est vivant.²⁴ » Cette qualité recherchée est récurrente à travers l'ensemble des critiques d'art zolienne, mais culmine dans cette

²¹ Zola, Émile. « Lettres parisiennes [1872] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 260.

²² Voir section 2.1.1.

²³ Zola, Émile. « L'école française de peinture en 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 375.

²⁴ Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Vrai ou vivant? » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 30.

dernière série de chroniques. Sur environ 300 lignes, nous avons compté 9 occurrences du mot « vie » et 6 du mot « vérité ». À titre comparatif, le mot « peinture » n'y apparaît que 5 fois. C'est d'ailleurs sur ces mots que Zola clôt sa critique : « Et il n'y a décidément que les créateurs qui triomphent, les faiseurs d'hommes, le génie qui enfante, qui fait de la vie et de la vérité.²⁵ » Il faut comprendre que pour Zola, la toile doit comporter un élément vivant. C'est pour cette raison que le corps prend une place aussi importante dans ses descriptions et qu'il y revient constamment comme à une base nécessaire pour ancrer le texte descriptif. Le corps, oui, mais encore ce doit être le corps d'un individu sentant et analysant l'œuvre qui s'offre à son regard. Cet aspect particulier de la critique zolienne fut ainsi souligné par Jean-Pierre Leduc-Adine :

Le refus de la seule imitation ne saurait être plus clairement exprimé : Zola relève et comprend ici une transformation phénoménologique essentielle au cours de la seconde moitié du XIXe siècle; il est sans aucun doute l'un des premiers à formuler avec une telle netteté, à savoir le passage de la représentation figurative par l'artiste à la perception individuelle du monde que celui-ci en a. Le sentiment esthétique se trouve ainsi déplacé du monde à l'artiste.²⁶

C'est donc à partir de la subjectivité de son être que Zola livre ses critiques, écartant les critères traditionnels tels que les paramètres techniques de l'art et le statut populaire d'un artiste particulier. Il s'agit du récit d'une perception individuelle livrant les bases d'une nouvelle lecture possible de l'esthétique moderne.

²⁵ Zola, Émile. « Peinture [1896] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 474.

²⁶ Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Vrai ou vivant? » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 27.

1.1.2 La chair et le nu, histoire d'une écriture

Si nous avons choisi de travailler la question de la description de la chair dans la critique zolienne, c'est que le corps revêt une importance particulière dans l'esthétique naturaliste. D'abord signe vivant de l'humanité, le corps est également un médium par lequel la création devient possible. Lieu d'enfantement des êtres mais bien également des œuvres, le corps est au XIXe le sujet de nombreux ouvrages, dont les populaires *Physiologies*. Au niveau du monde artistique, le traitement du corps subit la révolution moderne, c'est-à-dire que sa représentation se trouve modifiée pour se conformer à de nouvelles esthétiques. Pourtant, le combat entre le classicisme et l'impressionnisme n'est pas sans heurts, d'où les nombreuses polémiques occupant la critique quant à la création du *Salon des refusés*²⁷. Au cœur de cette controverse, Zola utilise ses talents d'écrivain afin de se porter à la défense d'Édouard Manet et des impressionnistes, tout en ne sacrifiant rien du style qui lui est propre. En effet, s'il existe une parenté stylistique entre le naturalisme et l'impressionnisme, c'est bien parce que cette esthétique, selon Kelly Basilio, utilise les mêmes paramètres de création : « Tout comme le naturalisme zolien prétend l'être pour la littérature, il ne me paraît pas abusif d'affirmer que l'impressionnisme est, de quelque manière, la méthode expérimentale appliquée à la peinture.²⁸ » La question se pose alors de savoir comment exprimer l'intentionnalité du geste artistique à travers le compte-rendu textuel d'une toile exposée.

²⁷ À ce sujet, consulter Picon, Gaëtan. *1863. naissance de la peinture moderne*. Genève : Skira, 1974, ainsi que Gamboni, Dario. « Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres » ; la critique d'art comme pouvoir et enjeu ». In *La Critique d'art en France, 1850-1900: Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (Clermont, 25 - 27 mai 1987). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1989, p. 205-222.

²⁸ Basilio, Kelly. « Naturalisme zolien et impressionnisme : le rôle de la métonymie ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992, p. 84.

Un angle possible d'analyse de l'esthétique zolienne et de sa place au cœur de la critique artistique est d'observer, d'un point de vue comparatif, le traitement accordé par l'auteur à la question du nu comme objet artistique mais également littéraire. En effet, le rapport qu'entretenait Émile Zola face à la question de la chair et du nu en particulier fut souvent abordé par la critique du point de vue de son inscription dans l'histoire des mœurs et de la représentation de la sexualité que l'on peut y lire²⁹. Empreint d'une certaine pruderie dans son intimité, l'auteur n'a néanmoins pas évité les diverses accusations d'outrage à la morale soulevées par la publication de ses romans. Le rapport à l'érotisation du nu au niveau romanesque est ainsi connu de la critique zolienne, notamment à travers les travaux de Sylvie Collot³⁰ ou encore ceux de Jean Borie³¹, mais c'est une question qui a été peu débattue à partir de ses textes critiques et qui reste à éclairer. Cette chair qui, de la toile au texte, nous est dépeinte par Zola, implique une toute autre démarche perceptive. En effet, si nous suivons la pensée critique qui déclare que, dans un contexte d'écriture romanesque, « le corps est pour Zola le lieu primordial où s'inscrivent le désir et l'imaginaire³² », nous constatons que ce précepte ne tient pas la route lorsque l'on procède à l'analyse du texte critique. La peinture moderne ne cherche pas à évoquer le désir charnel dans le traitement de la chair peinte mais plutôt d'en faire un simple objet matériel traité par la ligne et la couleur. Zola se doit donc, afin de défendre cette esthétique, d'inscrire son texte dans cette même ligne de pensée. Sa critique cultivera donc les figures stylistiques permettant de représenter le corps peint comme étant pure matière détachée de son rapport à l'érotisation.

²⁹ On pense, notamment, aux travaux à ancrage psychanalytique de Chantal Bertrand-Jennings. *L'Éros et la femme chez Zola*. Paris : Klincksieck, 1977, 131 p., ainsi qu'à ceux de Jean Borie.

³⁰ Collot, Sylvie. *Les lieux du désir Topologie amoureuse de Zola*. Paris : Hachette, 1992, 192 p.

³¹ Borie, Jean. *Zola et les mythes. De la nausée au salut*. Paris : Le Seuil, 1971, 251 p.

³² Bertrand-Jennings, Chantal. *L'Éros et la femme chez Zola*. Paris : Klincksieck, 1977, p. 11.

Il semble à première vue que le corps n'est souvent qu'un sujet parmi tant d'autres pour l'artiste et que sa fonction dans la toile n'importe que pour assurer un certain équilibre. Observons ce que Zola déclare au sujet du *Déjeuner sur l'herbe*³³ de Manet: « Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair.³⁴ » Pourtant, le corps semble prendre dans les *Écrits* une place importante, tel que l'a précisé Jean-Pierre Leduc-Adine en soulignant dans la critique d'art zolienne « une volonté de réhabiliter le corps humain dans l'analyse des tableaux.³⁵ » Par rapport à la question du nu, cette volonté doit être comprise comme une tentative d'humanisation du corps peint par une approche naturaliste qui intègre l'élément charnel dans les paramètres plus vastes d'un milieu historique et sociologique défini. Il s'agit de démontrer en quoi l'objet peint témoigne de son époque et n'est pas que prétexte à scandale. Observons cette définition de l'*Olympia* de Manet afin de nous rendre compte de la technique employée par Zola :

Et tout le monde a crié : on a trouvé ce corps nu indécent; cela devait être, puisque c'est là de la chair, une fille que l'artiste a jetée sur la toile dans sa nudité jeune et déjà fanée. Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte.³⁶

³³ Voir annexe A.

³⁴ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 159.

³⁵ Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Préface » In Zola, Émile. *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 159.

³⁶ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 161.

Olympia est donc, on le voit, une « fille de nos jours », en opposition à ces Vénus d'un autre temps. L'époque où a lieu cette scène est habilement déterminée par une simple phrase qui stipule que ce modèle est une fille « que vous rencontrez sur les trottoirs ». Ce n'est donc pas la nudité de la jeune femme qui est au premier plan de la critique mais bien le fait que ce soit une femme « d'aujourd'hui », une femme telle que l'on en rencontre. Le nu n'est pas le privilège des déesses mais aussi celui de toutes les femmes. Dans la nudité se loge un creux, une forme d'incarnation au sens fort du terme.

1.2 La métaphore alimentaire à l'œuvre

En permettant la création d'un second niveau de lisibilité à la description, la métaphore trace également le fil d'une certaine préoccupation chez l'auteur. En creusant le texte critique, le motif gastronomique se révèle et relègue au second plan les autres comparaisons soulevées par l'esthétique picturale. Cette préférence envers une description de l'œuvre rapprochant le texte critique davantage de l'écriture romanesque que du compte-rendu est un des signes distinctifs de la critique zolienne. Le moment descriptif permet selon nous d'introduire dans la critique d'art cette poétique de la matérialité que l'on retrouve dans le roman zolien, telle que l'a soulignée Marie Scarpa: « un roman descriptif devient, par la force des choses et surtout des mots, un roman *poétique*...Le lecteur est alors confronté à la littéralité, à la *matérialité* même du texte, ce qui exige une activité moins prospective qu'herméneutique.³⁷ » Dans cette optique, l'emploi de la métaphore alimentaire dans le texte doit être compris comme un feuilletage de l'écrit où peut se réaliser une superposition des sens permettant une saisie plus globale de l'objet décrit.

³⁷ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 26.

Étonnamment³⁸, Zola cherche et trouve ses références en dehors des paramètres esthétiques communément employés, en effet c'est du côté de la gastronomie qu'il puise les caractéristiques d'une œuvre réussie ou non. M. Scarpa a habilement défini cette notion d'une écriture sensible zolienne, qui selon nous, soutient également l'ensemble de son œuvre critique : «Le texte de Zola ne se contente pas de faire la part belle à la perception sensitive de la matière du monde, il met en relief tout ce que les sens peuvent percevoir de plus aigu, de plus désagréable, de plus animal et de plus corporel.³⁹ » Ainsi, peu de pages consacrées à la technique de l'artiste, Zola nous livre plutôt un récit où son propre goût devient le baromètre de la réussite artistique. Nous verrons ainsi comment s'articule ce rapport particulier entretenu entre la sensibilité gourmande et le développement artistique de cette seconde moitié du dix-neuvième siècle.

1.2.1 Lire la gastronomie au dix-neuvième siècle

Un simple survol de la littérature gourmande publiée du temps de Zola laisse deviner à quel point l'art culinaire jouissait d'une importante popularité à cette époque. Des traités de cuisine rédigés par les grands chefs cuisiniers jusqu'aux ouvrages destinés aux jeunes ménagères en passant par les répertoires d'adresses gourmandes, le siècle foisonne en références aux arts de la table. Il est possible de supposer que Zola, ayant travaillé longtemps pour les éditions Louis Hachette⁴⁰, eut

³⁸ Puisque l'on connaît la prédilection de Zola envers l'étude exhaustive de ses sujets au point de vue romanesque, notamment à travers la lecture de ses *Carnets d'enquêtes* (Zola, Émile. *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*. Paris : Plon, « Terre Humaine », 1986, 252 p.), il semble en effet étonnant que l'auteur utilise si peu la terminologie spécifique au monde artistique au cœur de sa critique.

³⁹ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 75.

⁴⁰ À ce sujet, consulter Mitterand, Henri. *Zola. Tome I. Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*. Paris : Fayard, 1999, 943 p.

fort probablement connaissance de bon nombre de ces publications. Parmi les plus marquantes⁴¹, nous citerons au passage le célèbre *Almanach des gourmands*, publié annuellement de 1803 à 1812 par Grimod de La Reynière, la *Physiologie du goût* (1825) de Brillat-Savarin, la *Cuisine classique* (1856) d'Urbain Dubois et Émile Bernard ainsi que le *Dictionnaire universel de cuisine*⁴² de Joseph Favre (1883-1889). Avec la montée de la classe sociale bourgeoise et le développement de l'industrialisation, les arts de la table français ont effectivement, au XIXe siècle, connu un regain d'intérêt. Que ce soit de l'ordre des processus de conservation des aliments⁴³ ou encore l'arrivée sur le marché de denrées plus exotiques, l'époque est féconde en ce qui a trait à l'expérimentation culinaire. Le registre du traité culinaire s'enrichit également des diverses incursions de la philosophie et de l'histoire qu'intègrent dans leurs ouvrages les auteurs contemporains. Miroir de ces préoccupations de la table, les romans de l'époque, que ce soit ceux de Balzac, Flaubert ou encore les frères Goncourt, sont riches en scènes de repas et descriptions élaborées de nourriture⁴⁴. Nous verrons maintenant comment s'articule ce rapport au gustatif dans la critique d'art zolienne et quelle est son incidence sur l'élaboration d'un savoir textuel permettant la mise en place d'une nouvelle esthétique.

Répertoire de bons mots alimentant les descriptions de scènes d'intérieurs bourgeois, l'art culinaire dans cette seconde moitié du dix-neuvième siècle doit également être considéré dans son rapport face à la mise en place d'une nouvelle

⁴¹ En ce qui concerne la chronologie des écrits culinaires, nous nous référons à Revel, Jean-François. *Un festin de paroles. Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'antiquité à nos jours*. Paris : Éditions J.-J. Pauvert, 1979, 314 p.

⁴² Bien que cet ouvrage fut publié après la période Hachette de Zola, sa popularité et son rayonnement furent tel qu'il est probable que l'auteur en ait eu connaissance.

⁴³ Voir l'*Art de conserver* (1810) d'Appert, référence dans Revel, Jean-François, *op.cit.*, p. 274.

⁴⁴ Voir les travaux de Geneviève Sicotte, *Le festin lu*. Montréal : Liber, 1999, 295 p.

classe sociale⁴⁵. Démocratisée, la gastronomie n'est plus l'apanage d'une certaine élite et devient plutôt une aspiration commune permettant de mesurer le succès social. Si les classes ouvrières recherchent le plaisir gustatif⁴⁶ tout autant que les mieux nantis, les mets plus exotiques ou encore plus raffinés sont tout de même réservés à la strate sociale supérieure. Cette classification des aliments est le biais par lequel la métaphore alimentaire zolienne permet une incursion du social dans la critique d'art. En effet, une trame se dessine rapidement à travers les chroniques des Salons, associant la peinture classique⁴⁷ à la pâtisserie⁴⁸ et aux recettes complexes de plats baignant dans la sauce, ce qui établit un rapport entre le monde bourgeois et le succès de ce style, par ailleurs déploré par Zola, en peinture. Parallèlement, le nouveau mouvement en peinture, avec à sa tête Édouard Manet⁴⁹ et à sa suite les impressionnistes⁵⁰, est constamment associé à la viande⁵¹, donc à une nourriture simple, préparé sans extravagance. Nous ajouterons la distinction importante entre le cru et le cuit⁵². Le cru est souvent associé à la flétrissure ou à la contamination. Le cru inquiète, alors que le cuit est signe d'une préparation, parfois savante, assurant un

⁴⁵ À ce sujet, consulter Haché-Bissette, Françoise, et Saillard, Denis. *Gastronomie et identité culturelle française*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, 475 p.

⁴⁶ On évoque au passage la scène du festin de Gervaise dans *L'Assommoir* de Zola.

⁴⁷ Nommons au passage Cabanel (annexe C), Bouguereau et Carolus-Duran parmi les artistes plus représentatifs du style.

⁴⁸ Voir chap. 2.1.1.

⁴⁹ Annexe A et B

⁵⁰ Nous incluons dans ce groupe Paul Cézanne, Claude Monet et Edgar Degas.

⁵¹ Voir chap. 2.1.2.

⁵² Au niveau du texte romanesque, cet engouement envers la nourriture à l'état brut fait part chez Zola d'une envie d'authenticité descriptive : « L'accent est donc mis sur la restitution des choses vues, perçues, et au-delà du plaisir, jubilatoire sans doute, à les recouvrir de mots, ce qui compte c'est rendre leur dimension matérielle. D'une certaine manière, Zola tente bien d'écrire *la matière de la matière*, de mettre en relief une forme de *crudité* de la matière. » Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 68.

plaisir gustatif. Dans l'optique de la réalisation artistique, cette préoccupation se traduit par le combat entre la « surface léchée » propre aux artistes classiques⁵³, associée par Zola à des plats dont le goût véritable est masqué car cuisinés de manière trop élaborée, et l'apparence parfois brutale des toiles des impressionnistes où les traces crûment visibles du pinceau deviennent signe de la modernité de l'œuvre. En s'incrivant ainsi dans une hiérarchie sociale, la métaphore alimentaire permet à Zola un jugement sur les œuvres qui se veut subtilement intégré à même la description des toiles. Écrivain engagé, il profite donc de ce rapport à l'art culinaire pour mettre en place les paramètres de choix esthétiques qui lui sont propres.

1.2.2 Le texte dévoré, une histoire de goût

Il faut comprendre qu'en intégrant ainsi la métaphore alimentaire dans ses critiques, Zola choisit de développer son jugement esthétique en l'appuyant sur des préceptes gustatifs. Encore s'agit-il de définir la position de l'auteur face à la chose alimentaire. Est-il le cuisinier livrant les mets ou encore le gastronome attablé? Préfère-t-il observer les couleurs et les formes des aliments ou plutôt se concentrer sur leurs propriétés gustatives et odorantes? Plus que tout, l'intégration de l'alimentaire au sein de l'écrit laisse toujours la trace d'une préoccupation esthétique chez Zola, ce qu'a souligné Geneviève Sicotte au sujet du repas et qui est porteur de sens quant à notre problématique :

⁵³ Nous empruntons cette expression à Rosen, Charles, et Zerner, Henri. « The ideology of the Licked Surface, Official Art ». In *Romanticism and Realism, The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York : Norton, 1984, p. 203-232.

Le repas propose donc sous forme condensée les traits essentiels de l'esthétique et de l'éthique du texte zolien. Il constitue un moment focal de l'esthétique naturaliste où convergent le regard ethnologique ou sociologique, le thème alimentaire et les mythes zoliens de la circulation. [...] le repas se fait instrument de la description plutôt que simplement objet de celle-ci, parvenant à cristalliser certains des enjeux les plus importants de l'œuvre de Zola, mais aussi de son époque.⁵⁴

Ce « moment focal », nous le verrons, existe parallèlement au cœur de la critique d'art puisque chaque toile décrite devient, sous la plume zolienne, une véritable table où les éléments peints sont autant de victuailles participant à la nature morte créée par la description. En ce sens, il s'agit de distinguer « la table » du « repas », puisque ces éléments n'opèrent pas la même fonction au sein du texte, tel que l'a remarqué Marie Scarpa : « les repas mettent davantage en branle la dimension narrative du récit alors que les denrées exposées relèvent plutôt de la description.⁵⁵ » Il serait pourtant faux de croire que la forme même de la critique d'art ne permette d'inclure des scènes de repas ou encore de préparation des mets. Tout comme ces instances narratives peuvent être à la source de mouvements dans le roman, le rapport à la fabrication et à l'ingestion de la nourriture est, dans la critique d'art, le lieu privilégié d'un discours sur le geste créatif ainsi que sur la structure sociale de la réception artistique. Portons notre attention sur un des premiers articles consacrés par Zola à la question de l'esthétisme pictural, *Mon Salon* (1866)⁵⁶ afin de comprendre le lien unissant en quelque sorte l'œil et l'estomac :

⁵⁴ Sicotte, Geneviève. *Le festin lu*. Montréal : Liber, 1999, p.214.

⁵⁵ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 68.

⁵⁶ Cette chronique fut l'objet d'une analyse pertinente en ce qui a trait à notre sujet; voir Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Le vocabulaire de la critique d'art en 1866, ou « les cuisines des Beaux-Arts ». *Les Cahiers naturalistes*, XXVI, n° 54, 1980, p. 138-153.

Imaginez que le Salon est un immense ragoût artistique, qui nous est servi tous les ans. Chaque peintre, chaque sculpteur envoie son morceau. Or, comme nous avons l'estomac délicat, on a cru prudent de nommer toute une troupe de cuisiniers pour accommoder ces victuailles de goûts et d'aspects si divers. On a craint les indigestions, et on a dit aux gardiens de la santé publique : « Voici les éléments d'un mets excellent; ménagez le poivre, car le poivre échauffe; mettez de l'eau dans le vin, car la France est une grande nation qui ne peut perdre la tête. »⁵⁷

Ce parallèle entre le jury et une « troupe de cuisiniers » sert à démontrer à quel point l'ingérence de l'état dans le domaine artistique fut critiquée par Zola. L'absence de saveurs auquel il fait référence est également présente afin de souligner la différence entre l'art classique préconisé par le jury et la nouvelle manière en peinture que nous pourrions qualifier, dans la même suite d'idée, de plus épicée. L'auteur pousse la comparaison plus loin en affirmant que le jury « assaisonne notre admiration⁵⁸ » et « mâche nos opinions⁵⁹ », appuyant cette comparaison entre la réception d'une œuvre et la digestion⁶⁰. Mais ce qui attire notre attention est par ailleurs cette dernière comparaison alimentaire mettant en lumière, selon nous, à la fois le rôle des jurys et des critiques d'art : « Quand vous mangez un *beefsteak*, est-ce que vous vous inquiétez du bœuf ? Vous ne songez qu'à remercier ou à maudire le marmiton qui vous le sert trop ou pas assez saignant.⁶¹ » Diatribe à l'intention du système décisionnel inhérent à l'organisation des Salons sous le Second Empire, cette phrase

⁵⁷ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] », *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 94-95.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Parallèlement, M. Scarpa précise que le motif du repas chez Zola est « une mise en scène du corps dans sa dimension orale (puisque parole et alimentation vont souvent de pair) ». Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 66.

⁶¹ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 95.

peut également servir à illustrer l'importance du rôle de l'interprète dans la compréhension par le public d'une nouvelle esthétique. Le « marmiton » peut ainsi être à la fois le peintre traduisant le visible sur sa toile, mais également le critique qui, en un sens, apprête l'œuvre d'art afin de la livrer sur papier à son lectorat.

Cette considération nous dirige vers la question cruciale soutenant toute argumentation critique, celle de la définition du goût selon les principes esthétiques propres à un auteur. Le critique adopte ainsi la position d'interprète entre le public et cette nouvelle manière d'expression artistique qu'on lui présente, position essentielle à la compréhension de l'image d'après les travaux de Jean-Pierre Bouillon: « L'œuvre d'art ne commence vraiment à vivre de la vie sociale à laquelle elle a vocation qu'à partir du moment où elle est vue, donc commentée : la critique n'est pas un simple écho, plus ou moins déformant, elle est, parmi d'autres, un élément constitutif de l'objet lui-même.⁶² » À travers l'ensemble des *Écrits*, Zola tente de faire partager sa passion envers la nouvelle manière de peindre, utilisant à cette fin la description pour illustrer ses principes esthétiques. Dans cette optique, le rapport à l'alimentaire devient la clé permettant d'ouvrir le champ textuel vers le domaine des sens et par le fait même d'accéder à cette dimension intime de la réception d'une œuvre d'art.

⁶² Bouillon, Jean-Paul. « Avant-propos ». In *La Critique d'art en France, 1850-1900 : Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (Clermont, 25 - 27 mai 1987). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C, 1989, p. 147-158.

CHAPITRE II

LES MÉTAPHORES DU CORPS

Déconstruisant la hiérarchisation des genres, tels que la scène historique, le portrait ou le paysage, la peinture moderne a mis de l'avant ce qui se trouve au cœur de la représentation: la pure matérialité de l'image. En fait, il s'agit ici d'une nouvelle traduction du visible, véritable révolution esthétique qui serait, d'après E.H. Gombrich, presque équivalente aux changements apportés par les Grecs dans le traitement des formes : « [Manet et son groupe] se sont aperçus que, lorsque nous regardons la nature ou des objets en plein air, nous ne voyons pas en réalité chaque chose dans la singularité de sa couleur propre; nous voyons une brillante bigarrure née d'innombrables échanges de reflets.⁶³ » La perspective perd de l'importance et les formes, portées par la couleur, émergent à la surface de la toile. Les impressionnistes, à la suite d'Édouard Manet, cherchaient à rendre au regard son autonomie et simplifier l'expression picturale du visible par l'utilisation d'un nouveau langage. Peinture en plein air, directement sur le motif, traces matérielles du geste, délimitation des formes par la couleur, éclatement de la perspective et du cadrage classique: les artistes, visiblement, cherchaient à rendre sur la toile le premier mouvement de leur sensibilité esthétique. L'impact du mouvement impressionniste a déstabilisé le public en l'ébranlant dans sa vision même de la réalité, tel que l'a bien résumé René Huyghe :

⁶³ Gombrich, E.H., *Histoire de l'art*. Paris: Phaidon, 2006, p. 390.

Les contemporains furent d'abord déroutés par la vision offerte parce qu'elle s'était dépouillée de toute allusion aux formes et à leurs contours, repères accoutumés permettant de définir les objets et les notions qui y étaient attachés.⁶⁴

En effet, qu'en est-il de ces « notions », de ces idées que l'on parvenait encore à reconnaître dans la peinture classique? Doit-on croire, à la suite des critiques de l'impressionnisme, que ce mouvement a sonné le glas de l'idéal et de la beauté? Plus particulièrement, la question se pose de savoir comment l'absence de ces « repères » a pu agir sur la transcription des corps au niveau pictural. Il faudrait plutôt comprendre que l'ancienne idole fracassée a été remplacée par un corps vivant, percevant par ses yeux et par ses sens le monde extérieur. Ce penchant envers la modernité des sujets fut bien résumé par cette célèbre phrase lancée par Zola :

Qu'on casse le nez aux déesses, qu'on laisse l'histoire dans les livres, qu'on n'aille plus chercher au bout du monde des prétextes à représenter des costumes opulents; il suffit que le peintre ouvre les yeux le matin et rende dans toute sa vérité la vie telle qu'elle se déroule en plein jour devant ses yeux, dans la rue.⁶⁵

Ce n'est plus la perfection qui fascine, mais l'homme comme organisme vivant, ce que Jean-Pierre Leduc-Adine a bien remarqué lorsqu'il déclare que Zola « oppose ainsi clairement la notion de « beau », *i.e.* de « beau idéal », d'art idéal, à la notion de vie. [...] Zola ne cessera tout au long de son existence de vitupérer ces idées de perfection et d'absolu.⁶⁶ » Dans la lignée de Charles Baudelaire et des frères

⁶⁴ Huyghe, René. Préface à Jean Clay, *L'Impressionnisme*. Milan : Hachette Réalités, 1988, p. 6.

⁶⁵ Zola, Émile. « Le salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p.299.

⁶⁶ Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Vrai ou vivant? » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 29.

Goncourt, Émile Zola cherche ainsi à moderniser la critique d'art en ne défendant pas seulement l'œuvre, mais également l'homme, l'individu créateur qui exprime, dans ses toiles, un « coin de la création vu à travers un tempérament⁶⁷ ».

Devant cette nouveauté picturale, c'est au tour du critique d'entrer en jeu. En effet, c'est par son interprétation de l'art que le public fait son éducation. Ainsi, la toile, plutôt que d'être confinée à une représentation plastique, s'anime sous le regard du critique, en appelle à ses sens. Le corps peint, absorbé par l'œil du journaliste, se voit morcelé par le texte qui tente cependant de reconstruire ce qu'il voit. Puisque nous traitons plus particulièrement de la question de la description de la chair, ce qui nous préoccupe dans le cadre de ce travail est de savoir comment s'effectue justement la transcription des corps picturaux par l'écriture zolienne et quelles en sont les modalités? Le motif alimentaire prendra ainsi toute son importance lorsqu'il sera compris comme étant le lien textuel unissant le corps au monde extérieur, illustrant à la fois un souci esthétique particulier ainsi qu'une certaine sensibilité fin de siècle par rapport à la matière. Cette inscription de l'écriture zolienne dans la culture populaire fut habilement définie par M.Scarpa :

En tout cas, l'importance, dans l'esthétique zolienne, de la perception proprement physique du monde et qui laisse une large place aux sens les moins nobles, l'insistance sur une matière qui heurterait davantage l'*homo clausus* bourgeois que l'homme du peuple, au corps encore *ouvert* en cette fin de XIXe siècle, soulignent l'idée d'une sorte de *concrétisation* permanente, voire de *corporisation* (ou d'ancrage corporel) de l'écriture même.⁶⁸

Ainsi, dans l'optique de la critique d'art, ce rapport fortement corporel entre l'alimentaire et le social, doit être considéré comme étant la clé de la compréhension

⁶⁷ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] », *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 125.

⁶⁸ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 84-85.

du regard naturaliste sur l'art contemporain. Nous analyserons dans ce chapitre comment s'exprime cette « matérialité distinctive⁶⁹ » en reconnaissant deux axes paradigmatiques principaux à la métaphore zolienne, soit « le sucre » et « la viande ». De plus, nous porterons notre attention sur le rapport privilégié existant entre le culinaire et l'esthétique au cœur de la critique d'art en traçant le parallèle entre le parcours du plaisir gustatif jusqu'au dégoût et celui de l'évolution artistique à travers le regard de Zola.

2.1 La métaphore au cœur du goût zolien

Par l'entremise de la critique d'art zolienne, un nouveau paradigme de la sensibilité esthétique se dessine, mettant l'accent sur les propriétés de connotation du langage critique. Ainsi, chez Manet et les impressionnistes, l'écrivain voit plus que de simples tableaux, ce sont des fenêtres ouvertes sur un monde rempli de lumières et de textures évoquant une ambiance de plein air. Cette idée était déjà en place lorsque Zola écrivit à Antony Valabrègue en 1864 :

Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur.⁷⁰

Nous remarquons l'utilisation des termes « lignes » et « couleur », deux éléments affectés par l'esthétique impressionniste. À travers cette optique, Zola a ainsi perçu qu'un changement du regard de l'artiste impliquait également un changement de la main, du geste même. La peinture moderne, selon Gaëtan Picon, se caractérise par ce

⁶⁹ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 76-77.

⁷⁰ Zola, Émile, *Correspondance, tome I*. Paris : CNRS, 1978, p. 375.

passage de la perception à la sensation : « Il ne s'agit pas pour le peintre de découvrir l'*en deçà* génétique du perçu, mais de créer le symbole d'une sensation originelle et fictive du monde, le mythe d'un sensible pur impliqué dans chaque prétexte à sentir.⁷¹ » Ce passage est également présent au sein de la critique livrant sa lecture de l'œuvre, l'écrivain lui donne ainsi une dimension supplémentaire en approfondissant l'aspect sensible, cherchant à happer le public dans une contemplation active. Le texte se construit ainsi telle une surface faisant « écran » à l'œuvre, au sens où l'entendent, au sujet de l'écriture romanesque, P. Carles et B. Desgranges :

Continuant par la fiction la lutte qu'il a menée comme critique d'art, il rend à chacun « l'écran » qui lui correspond, il « dramatise » les toiles qu'il aime ou celles qu'il déteste, construit avec elles, le formidable kaléidoscope iconographique du roman zolien.⁷²

Ainsi, plusieurs couches de sens sont perceptibles à travers l'énoncé zolien. Les descriptions de corps mettant de l'avant un premier plan (description matérielle de la toile soulignant les empâtements et en marquant les lignes). Au second plan, nous retrouvons un réseau métaphorique qui oscille entre les comparaisons alimentaires et corporelles permettant de mettre en valeur la perception sensible que vient solliciter la rencontre avec l'objet décrit. De fait, Zola, dans ses descriptions de toiles, utilise plusieurs figures de style, la principale étant la métaphore filée, afin d'évoquer les diverses strates et significations de l'œuvre.

La métaphore, sous la plume zolienne, n'est pas qu'une simple figure de style. Multipliant les correspondances, elle devient la couche sensible de l'œuvre, au sens

⁷¹ Picon, Gaëtan. *1863 Naissance de la peinture moderne*. Paris:Gallimard, « Folio », 1988, p. 80.

⁷² Carles, Patricia et Desgranges, Béatrice. « Émile Zola et ses peintres » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 36.

où, figure rhétorique, elle tisse des liens entre langage fictif et critique. Liée à l'impression de la première rencontre avec l'œuvre tout comme à son récit, la métaphore établit, dans le discours critique, un rapport privilégié avec les sens du lecteur⁷³. À l'intérieur de l'ensemble des *Écrits sur l'art* d'Émile Zola, l'accent est mis sur les métaphores pouvant reproduire la texture du motif le plus fidèlement possible. Ainsi, le grain de la peau, les empâtements excessifs délimitant les formes, les ombres formées de taches sombres sont autant de caractéristiques spécifiques à la peinture moderne que l'écrivain présente au public. Par le discours, ces traces matérielles de la peinture deviennent odeurs, textures et finalement aliments sollicitant le *corps* du lecteur. Zola emploie, dans le langage critique tout comme dans l'œuvre fictive, « une langue somatisée à l'extrême⁷⁴ »; la différence se situe plutôt dans les réseaux métaphoriques utilisés, moins nombreux et plus répétitifs dans les *Écrits sur l'art*. Le corps, figure centrale dans le discours sur l'art est sans cesse représenté par les mêmes images, voire les mêmes expressions. La répétition devient ainsi un signe distinctif permettant la représentation mentale des toiles, de même qu'un jugement qualitatif.

Liée à son époque, la métaphore en est également le reflet; c'est ainsi que, chez l'écrivain naturaliste, les métaphores filées sont liées à l'alimentation, au monde végétal et à l'anatomie humaine, soit tout ce qui préoccupait Zola le naturaliste. La nourriture est ainsi une double source d'inspiration permettant d'illustrer à la fois les

⁷³ En fait, la métaphore au sens où l'emploie Zola, doit être *trouvée* ou *revécue* par le lecteur, tel que l'entend Bernard Dupriez dans son article sur la figure. *Gradus*. Paris : Éditions U.G.E., 1984, p. 288.

⁷⁴ Nous empruntons cette expression à Kelly Basilio dans son ouvrage *Le Mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*. Genève : Librairie Droz S.A., 1993, p. 36 : « [...] faire « prendre corps » à cette réalité, tel est le but, pour nous la faire vivre aussi somatiquement. D'où l'utilisation systématique d'une langue somatisée à l'extrême, vécue par le corps dans la réalité de sa substance, de son odeur, de sa saveur. Et c'est sans doute dans ce sensualisme, dans ce substantialisme que réside surtout le réalisme zolien. »

aspects techniques de la révolution picturale moderniste, avec son rapport à la texture et à la couleur, ainsi que la notion de « bon goût » soutenant tout rapport à l'alimentaire. Un réseau de sens, véritable isotopie du goût, est dessiné et se superpose aux toiles décrites afin de faire jaillir une œuvre vivante possédant sa propre identité, érigée à ce statut par les regards croisés du peintre, du critique et du lecteur. Cette isotopie se doit d'être expliquée puisqu'elle permet une « lecture uniforme du discours⁷⁵ ». Ainsi comprise, la métaphore devient la principale piste de compréhension de l'argumentation critique artistique de l'écrivain naturaliste; prisent dans leur ensemble, ces figures forment le tissu d'un discours où la matière devient tour à tour chair et crème, viande ou sucre, la substance étant gage de qualité aux yeux de l'auteur. Dans son article sur les métaphores de la critique d'art, Nicole Dubreuil-Blondin donne également une définition de cette figure qui la situe bien entre le regard du critique et l'effet ressenti:

Les métaphores ont néanmoins cet avantage de surgir de la confrontation avec l'œuvre, elles trahissent plus souvent un affect qu'un raisonnement et font voir que l'art « travaille » la critique autant que celle-ci travaille sa parole sur l'art. [...] Parce qu'elles varient leurs points d'ancrage et qu'elles s'attachent aussi bien à l'artiste qu'au spectateur qu'à l'œuvre sous tous ses aspects, elles nous font réaliser l'ampleur des changements qu'est en train d'opérer, dans l'appareil de l'art et dans l'imaginaire, l'avènement de la modernité plastique.⁷⁶

L'écriture critique peut faciliter ce passage entre la peinture classique et la peinture moderne puisqu'elle agit sur l'imaginaire collectif en rendant accessible au public

⁷⁵ À ce sujet, consulter le répertoire des figures contenues dans *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage* de A.J. Greimas et J. Courtès. Paris : Hachette, « Hachette université », 1979, 424 p. Nous tirons de cet ouvrage la majorité de nos observations linguistiques.

⁷⁶ Dubreuil-Blondin, Nicole. « Les métaphores de la critique d'art : le «sale» et le «malade» à l'époque de l'impressionnisme ». In *La Critique d'art en France, 1850-1900: Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (Clermont, 25 - 27 mai 1987). Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1989, p. 106.

l'avant-garde artistique. Par le biais de la métaphore, les sens du lecteur sont littéralement stimulés, ce qui permet une compréhension de l'art par le corps. Le texte, de simple compte rendu qu'il était devient sous nos yeux une représentation tactile et savoureuse de l'art qui demande à être ingérée afin d'être comprise.

Comment, alors, peut-on interpréter la métaphorisation du discours? La répétition des termes lexicaux appartenant à un même groupe, sous forme de métaphores filées, peut être considérée comme un des critères de lisibilité de l'énoncé lorsque la figure agit comme enclencheur d'isotopies⁷⁷. En effet, l'aspect péjoratif d'une figure est confirmé par son utilisation répétitive dans les passages descriptifs; ainsi, des termes tels que « poupée » ou « crème fouettée » sont associés à un type de peinture peu apprécié de Zola et ils servent à illustrer, dans plusieurs variations, un aspect particulièrement complaisant de l'art académique. Il se présente également des moments où l'écrivain, brouillant les frontières, entremêle les réseaux métaphoriques. Le sens, contaminé, devient alors superposition de textures pour le lecteur; c'est ainsi qu'au cœur de cette promenade au Salon se déploie un réseau descriptif mettant sur un même pied le gastronomique et le cadavérique. Zola, en bon naturaliste, inclut ainsi un aspect scientifique et analytique à sa critique qui décrit des œuvres prenant vie sous sa plume, puisqu'il leur insuffle un sens qui, mélange adroit de son observation scientifique et de ses goûts personnels, agit à la manière d'une visite virtuelle de l'exposition.

Le lecteur, guidé, peut à la fois sentir, toucher et surtout se rassasier de cette peinture moderne qu'il ne sait trop comment aborder. Entre le regard empreint de théorie de l'auteur et la réceptivité du public, le texte trace le chemin de la compréhension sans

⁷⁷ À ce sujet, consulter A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, « Hachette université », 1979, 424 p.

y imposer un choix. Zola prend bien garde de ne pas imposer une seule et unique lecture puisqu'il préfère accompagner le lecteur sur le parcours de la découverte de l'art moderne, estimant que l'éducation doit se faire au départ par les sens plutôt que par l'assimilation d'un savoir énumérant les divers paramètres techniques de l'œuvre. Cette caractéristique sensible de l'écriture zolienne devient ainsi une réponse à cette tendance parfois aride de l'écriture descriptive, soulignée par M. Scarpa : « Les critiques ont été nombreux à souligner la véritable tentation encyclopédique qui étreint les écrivains réalistes-naturalistes et les problèmes qu'elle pose à l'écriture narrative.⁷⁸ » Appliquée au domaine de la critique d'art, cette problématique du discours doit être perçue comme étant à la source du processus d'assimilation de l'esthétique. Plutôt que de livrer des descriptions exhaustives des procédés techniques de la création artistique, Zola préfère illustrer ces propos à l'aide de métaphores culinaires permettant au lecteur une saisie perceptive du texte. Si cette stratégie scripturale est fortement liée à ce que M. Scarpa a défini comme étant une corporisation de l'écriture, il est pourtant nécessaire de voir comment elle nous renseigne sur les goûts de l'auteur en matière d'esthétique picturale.

Stratification du motif alimentaire

L'observation de l'évolution chronologique du descriptif dans la critique d'art permet d'isoler trois registres métaphoriques qui mettent en valeur le passage de la sensibilité optique à la sensibilité tactile ou gustative. Il y a d'abord le *sucre* et ses dérivés, employés surtout péjorativement afin de parler de complaisance artistique; puis la *viande*, de la chair saignante à la putréfaction, décrivant la matière vivante se cachant sous la peau et enfin l'opposition entre *liquide* et *solide*, caractérisant la texture de la toile. Ces métaphores filées, participant à l'évocation des corps peints,

⁷⁸ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 22.

sont également les fondements d'un imaginaire zolien de la chair. Les paradigmes descriptifs qu'il utilise dans son œuvre fictive, tel que les thématiques végétales, animales ou bien mécaniques s'y trouvent confrontées. Il est intéressant d'observer chronologiquement l'évolution de la pensée esthétique de l'écrivain puisque son écriture, limpide lorsqu'il est question de ses préceptes théoriques, fait émerger par la description des images répétitives, obsédantes. Le texte devient ainsi le lieu d'élaboration de plusieurs « natures mortes » au sens où l'entend M. Scarpa :

Or, les différentes « natures mortes » sont à étudier aussi en termes de valorisation narrative (et culturelle) [...] Car il y a bien un *sens* de la présentation des denrées, obéissant sans doute à des motivations plurielles : chronologiques, topologiques, narratives, esthétiques, etc. Mais aussi à des raisons ethno-culturelles : notre hypothèse est que le texte dessine comme un « menu géant » [...]⁷⁹

Ce « menu géant », au sein des *Écrits sur l'art*, se décline comme autant de façons d'aborder l'imagerie de la chair. Nous questionnerons ainsi, tout au long de cette analyse, le motif du *corps alimentaire* dans la description zolienne, cherchant en quoi cet élément peut rassembler à la fois les idées dictées par les préceptes naturalistes de l'écrivain et son penchant envers une critique d'art où le métaphorique et le symbolique s'allient afin de faire jaillir une œuvre qui, sur le papier, tient autant de la toile peinte que du regard gourmand de l'écrivain. L'écriture du critique recouvre ainsi, telle une peau, la chair de l'œuvre; c'est plus qu'un œil imposé au lecteur, c'est un corps avec tous ses sens qui devient médiateur entre le lecteur et l'œuvre. Depuis

⁷⁹ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 178.

la Renaissance, l'incarnat est le grand défi de la peinture⁸⁰; avec Zola, il devient le défi de l'écriture.

Si la première série d'articles sur le Salon écrits par Zola pour l'*Événement* en 1866 installe déjà un système comparatif avec la cuisine, il faut voir, dans cette première articulation de la métaphore filée, la mise en scène d'une véritable arme rhétorique, comme l'a bien démontré Jean-Pierre Leduc-Adine⁸¹. À ce niveau, pourtant, le paradigme culinaire n'est utilisé qu'afin de décrire le jury et le Salon de façon dépréciative et n'est pas encore intégré à la description des toiles⁸². Il faut attendre le 7 mai 1866, date de la parution du premier article de Zola portant sur Édouard Manet, afin de voir l'écrivain emprunter son vocabulaire descriptif à la gastronomie et utiliser les trois réseaux métaphoriques que nous avons isolés. Le choc du contraste entre les toiles de Manet et le reste de la production artistique est tout d'abord mis en évidence avant d'être métaphorisé:

Elles crèvent le mur, tout simplement. Tout autour d'elles s'étalent les douceurs des confiseurs artistiques à la mode, les arbres en sucre candi et les maisons en croûte de pâté, les bons hommes en pain d'épices et les bonnes femmes faites de crème à la vanille.⁸³

L'aspect complaisant de cette exposition souligné par l'expression « à la mode » est renforcé par cette description des personnages peints comme étant des « bons hommes » et des « bonnes femmes » de sucre, créés pour chatouiller les sens des

⁸⁰ L'ouvrage fondamental à consulter à ce sujet : Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, 171 p.

⁸¹ Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Le vocabulaire de la critique d'art en 1866, ou « les cuisines des Beaux-Arts ». *Les Cahiers naturalistes*, XXVI, n° 54, 1980, p. 138-153.

⁸² Comme nous l'avons vu précédemment page 27.

⁸³ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 117.

bourgeois et susciter leur appétit. En dénonçant la fausseté de cet idéal, Zola cherche à défendre une esthétique résolument moderne, basée sur l'observation exacte de la nature. Précisons tout de même que pour le critique, cette exactitude dans l'observation doit toujours être soumise à une interprétation par un regard individuel. Avec dérision, le texte souligne que les personnages de Manet ont, aux yeux du public amusé, « le tort d'avoir des muscles et des os, comme tout le monde⁸⁴ ». En place et lieu de l'imaginaire romantique, la peinture moderne évoque un monde contemporain et commun. Ainsi, avec elle, point de *recette* pour farder le visible; Manet et les impressionnistes, à partir de cet article, sont décrits comme des faiseurs de chair, en opposition aux peintres académiques tels que Cabanel, qui sont, quant à eux, du côté du sucre. Le critique va plus loin que ce simple constat en « liquidant » définitivement l'exposition:

La boutique de bonbons devient plus rose et plus douce, et les toiles vivantes de l'artiste semblent prendre une certaine amertume au milieu de ce fleuve de lait. Aussi faut-il voir les grimaces des grands enfants qui passent dans la salle. Jamais vous ne leur ferez avaler pour deux sous de véritable chair, ayant la réalité de la vie; mais ils se gorgent comme des malheureux de toutes les sucreries écœurantes qu'on leur sert.⁸⁵

Le sucre et la viande, première opposition évidente dans le discours métaphorique de la critique d'art zolienne, sont doublés d'une opposition entre le liquide, qui se décline en gélatineux, en crémeux ou en vitreux, et le solide, associé à la solidité du plâtre, du bois et du cuir. Ces qualificatifs, parmi les plus fréquents utilisés dans la description, sont issus directement de la problématique naturaliste, puisqu'ils sont des armes rhétoriques dans ce débat entre « mort » et « vivant », entre un art d'illusions et

⁸⁴ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 116.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 117-118.

d'artifices et un art qui serait une « fenêtre ouverte sur la nature⁸⁶ ». La conclusion de cet article pose sur un même plan le sucre et le cadavre, puisque la « boutique de bonbons » qu'était le Salon adopte une autre forme: « [...] il y en a qui sont morts depuis dix ans, lorsqu'on les enterre, et qui se survivent en criant qu'on offense la dignité de l'art si l'on introduit une toile vivante dans cette grande fosse commune du Salon.⁸⁷ » De la confiserie à la « fosse commune », Zola utilise les métaphores permettant au public de saisir brutalement le changement de perception de l'esthétique; ce qui était beau hier ne l'est plus aujourd'hui, et à vrai dire, ce n'est plus une question de beauté⁸⁸, mais bien de vérité.

Ainsi, dans ce premier article se portant à la défense de l'esthétique de Manet, nous retrouvons le *sucre* et la *viande*, réseaux métaphoriques dont la répétition dans le texte, accentué par les effets de textures ayant trait à la transparence et à la liquidité, sert à accentuer l'exacerbation sensible du public face à la peinture moderne. Afin de mieux saisir la portée de ces figures de style, nous allons les aborder en observant chronologiquement leur apparition sous la plume de Zola, puisqu'au cours des trente années de critique artistique elles évoluent à travers le discours, laissant toujours transparaître le regard changeant du critique.

2.1.1 Le Sucre

Un commentaire en particulier dans *Édouard Manet, étude biographique et critique*, publié en 1867, donne le point d'ancrage à la métaphore filée du sucre :

⁸⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁷ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 119.

⁸⁸ « La beauté, je ne sais pas ce que c'est! La vie!, parlez-moi de la vie! Je ne connais qu'elle, je ne crois qu'en elle et pourtant, je suis un artiste moi aussi! » Zola, Émile, en réponse à l'écrivain Charles Morice dans *Le Journal*, 1894, propos rapportés par Leduc-Adine, Jean –Pierre. « Vrai ou vivant? » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 31.

« Chaque artiste a tiré la foule à lui, la flattant, lui donnant les jouets qu'elle aime, dorés et ornés de faveurs roses. L'art est ainsi devenu chez nous une vaste boutique de confiserie, où il y a des bonbons pour tous les goûts.⁸⁹ » Quand Zola utilise le terme « art », il comprend les peintres et leur production, mais également le jury et les Salons, regroupés sous ce terme péjoratif de « confiserie ». Remarquons l'adjectif « rose⁹⁰ », puisque cette couleur et ses dérivés sont utilisés tout au long des critiques, presque toujours afin de décrire un épiderme qui semble faux, trop fardé et donc trop sucré. Les métaphores alimentaires *sucrées*, reproduisant la texture dans les descriptions de toiles de peintres académiques tels que Bouguereau, Meissonnier et Cabanel, sont également présentes afin de délimiter les frontières de la décence : « Voyez au Champ-de-mars la *Naissance de Vénus*. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, - cela serait indécemment, - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose.⁹¹ » Cette *Vénus* de Cabanel⁹², achetée par Napoléon III, est en quelque sorte une icône de l'art classique du second Empire, de la même façon que l'*Olympia* de Manet⁹³ devient la figure de proue de l'art moderne⁹⁴.

⁸⁹ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 167.

⁹⁰ On retrouve la couleur rose et ses dérivés 15 fois à travers les critiques, une des plus grandes répétitions observées par Antoinette Erhard dans son article « L'esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art ». *Les Cahiers naturalistes* XXX, n° 58, 1984, p. 133-150.

⁹¹ Zola, Émile. « Nos peintres au Champ-de-Mars [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 182.

⁹² Annexe C.

⁹³ Annexe B.

⁹⁴ *L'Olympia* représente surtout, pour des critiques tels que Gaëtan Picon, un changement au niveau perceptif : « En ce sens, le corps imparfait d'Olympia est plus efficace que celui d'une vénus ou même d'une odalisque d'Ingres, son imperfection attestant qu'il a été vu et non pas imaginé » Picon, Gaëtan. *1863 Naissance de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, « Folio », 1988, p. 104-105.

Constamment décriée par Zola, la *Vénus* de Cabanel est, dans la critique, le parangon de la complaisance artistique; c'est le pôle négatif de la critique qui connaît un succès grossier chez le public, mais que tout artiste avec une conscience créatrice doit éviter. Sous le couvert de la dérision, la critique demeure tout aussi tranchante et Zola n'a pas besoin de nommer le peintre pour que le public le reconnaisse, puisque lorsque l'écrivain décrit une vénus comme une pâtisserie, le public entend « Cabanel » :

Un de mes amis l'entendait dernièrement donner une définition du talent d'un peintre accablé d'honneurs et de commandes, dont la peinture rose et blanche est un régal pour les personnes qui aiment les confitures... « Vous voulez faire une Vénus pareille à celle de X..., n'est-ce pas? disait Courbet. Eh bien! Vous peignez avec du miel une poupée sur votre toile; puis, vous remplissez un goupillon de farine, et, légèrement, vous aspergez la poupée. C'est fait. »⁹⁵

Puisque la toile achevée est une réponse si facile à l'art, le critique n'en donne pas crédit au peintre, ridiculisant ses procédés afin d'intéresser le public non seulement à l'œuvre terminée mais bien également à la *cuisine* de l'art, aux gestes tout comme aux éléments matériels, ingrédients de la peinture. Portons une attention particulière au vocabulaire utilisé dans cette description : « confitures⁹⁶ », « miel », « farine » sont autant d'éléments rapprochant la toile d'une pâtisserie. Cette description contient une surabondance d'images évoquant les gourmandises: le « rose » et le « blanc », superposés aux confitures et à la farine, donnent un incarnat artificiel, image renforcée par le terme « poupée ». Effectivement, un parallèle s'établit entre les

⁹⁵ Zola, Émile. « "Le Camp des bourgeois", illustré par Gustave Courbet [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 232.

⁹⁶ La comparaison avec la *confiture* n'est pas isolée; Zola l'utilise également dans un texte du 2 mai 1868 où il décrit certains tableaux comme étant « des pots de confiture, transparents, gélatineux, avec des reflets de gelée de groseille ou de coing »; dans un texte du 24 mai 1868, ce sont « des marines en sucre candi ». « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 193 et 209.

métaphores du « sucre » et de la « poupée », représentant deux aspects complémentaires de l'artificialité de la représentation. Le ton de dérision avec lequel est rapporté la recette dans ce compte rendu du 5 mai 1868 ne fait que mettre en évidence l'opinion qu'avait le critique de cette toile indigeste.

Une comparaison⁹⁷ avec le texte du roman *Le Ventre de Paris*⁹⁸, datant de 1873, démontre bien cette unité lexicale et thématique dont l'écrivain fit preuve tout au long de sa carrière, puisque les mêmes formulations sont utilisées afin de faire surgir une impression semblable chez le lecteur. Ainsi, une description d'étalage de viandes est perçue, à travers le texte, comme étant aussi artificielle et complaisante qu'une toile de Cabanel:

Les deux panneaux latéraux de la devanture, également peints et sous verre, représentaient de petits Amours joufflus, jouant au milieu de hures, de côtelettes de porc, de guirlandes de saucisses; et ces natures mortes, ornées d'enroulements et de rosaces, avaient une telle tendresse d'aquarelle, que les viandes crues y prenaient des tons roses de confitures.⁹⁹

De la « Déesse noyée » aux « amours joufflus », il n'y a qu'un pas; cette description de la devanture est une réponse à Cabanel et aux académiciens au sens où elle tourne en dérision cette association de l'art avec le commerce, ces étalages montés avec soin par des peintres et des architectes qui vendent leur talent aux bourgeois. Au milieu des porcs et des saucisses, des chérubins s'amuse comme la Vénus en pâte d'amande. Il est intéressant de remarquer, dans ce passage, la nuance que pose Zola en précisant que sous « une telle tendresse d'aquarelle, les viandes crues y prenaient

⁹⁷ Nous élaborerons sur ces comparaisons dans le troisième chapitre mais nous désirons souligner la similitude du vocabulaire employé.

⁹⁸ Nous reviendrons sur ces rapprochements dans la section 3.1.

⁹⁹ Zola, Émile. *Le Ventre de Paris*. Paris : Gallimard « Folio », 1994, p. 75.

des tons roses de *confiture* ». Ce sont ces teintes noyées de l'aquarelle qui contaminent la viande en la rendant si alléchante qu'elle en perd sa nature. Tout comme la Vénus qui n'est plus un corps, mais une « pâte » ou bien une « crème » dans la description, la chair crue, par effet de contamination esthétique, se transforme en confiture. L'illusion crée donc de toutes pièces une interprétation qui modifie la nature même du visible.

En 1875, dans les pages du *Sémaphore de Marseille*, la position du critique par rapport à l'artificialité de la représentation n'a pas changé. Il décrit ironiquement une toile de Cabanel en reprenant cette métaphore de la poupée utilisée en 1868, la réemployant afin de décrire les corps peints :

La principale malice de Cabanel, c'est d'avoir rénové le style académique. À la vieille poupée classique édentée et chauve, il a fait cadeau de cheveux postiches et de fausses dents. La mégère s'est métamorphosée en une femme séduisante, pommadée et parfumée, la bouche en cœur et les boucles blondes. Le peintre a même poussé un peu loin le rajeunissement. Les corps féminins sur ses toiles sont devenus de crème. [...] C'est un génie classique qui se permet une pincée de poudre de riz, quelque chose comme Vénus dans le peignoir d'une courtisane.¹⁰⁰

Émile Zola développe donc le paradigme de l'artificialité : « postiches », « fausses » et « métamorphosée » appuient cette impression que la toile ne représente pas un corps, mais plutôt un jouet confectionné de toutes pièces. Les comparaisons avec une courtisane « pommadée » et « parfumée », à la suite de l'image de la « poupée [...] édentée et chauve », se superposent afin d'illustrer un des aspects les plus souvent méconnus de la critique zolienne. En effet, lorsqu'il mélange ainsi images séduisantes et dérangeantes, Zola ne cherche pas à prendre position dans l'éternel débat esthétique entre le *beau* et le *laid* ; il compose plutôt, par couches successives, un

¹⁰⁰ Zola, Émile. « Le Salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 294.

corps prenant forme à partir de cette impression envahissant le regard de l'auteur devant la toile. Soulignons également, dans cette citation, l'affirmation de Zola qui, à cette période de sa carrière de critique, exprime ses convictions avec assurance : ce peintre qu'il nomme « génie classique » est avant tout l'artiste admiré qui transforme la chair en « crème », perpétuant un idéal de beauté classique bien éloigné de cette nature franche et vraie que Zola veut voir construite solidement sur la toile.

Ce corps peint que l'on retrouve sur les toiles de Cabanel, sucré et liquéfié, est typique, selon Zola, du style académique du second Empire; ainsi, lorsque le critique poursuit sa visite du Salon, les images se répètent et lui permettent d'appuyer le jugement émis sur la production:

Je passerai donc les yeux fermés devant une multitude de femmes nues. On les compte par dizaines. Il y a là des naïades, des bacchantes, des Dianes, des Danaés, des Lédas – toutes les belles de la mythologie. Mais quelles femmes pitoyables! Des poupées pour la plupart, des figures de porcelaine, de soie rose, de bois blanc ou de crème fouettée.¹⁰¹

Le critique ne peut masquer son ennui; voilà que celui qui se charge d'être un œil pour le public ne peut regarder ces corps. Un critique d'art aux yeux fermés est tout de même une image assez forte indiquant bien l'appréciation esthétique de ce dernier. Il pose ensuite un parallèle entre les figures de la mythologie classique¹⁰² et des femmes artificielles, corps de « porcelaine », « soie », « bois » ou « crème ». Ces textures servent à appuyer l'artificialité de la figure mythique, tout en indiquant la pâleur chlorotique rosée de ces femmes peintes. Il n'y a pas de chair, pas de viande sur ces toiles; soit trop solide, soit trop liquide, l'épiderme ne couvre pas un corps

¹⁰¹ Zola, Émile. « Le Salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 298.

¹⁰² La période classique et ses références à la mythologie est un thème récurrent dans la critique zolienne; jusqu'en 1884, il déplore encore « les Grecs en acajou et les Nymphes en porcelaine ». « Exposition des œuvres d'Édouard Manet ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 457.

vivant, au sang palpitant. Zola ne peut que constater que nous sommes bien loin de cette « fenêtre ouverte sur la nature saine et vraie ».

En fait, il est intéressant de remarquer que la nature à l'état brut se dissimule sous l'écriture. Ces femmes sont « nues », voici donc de la chair; pourtant la « soie », bien qu'animale, fait plutôt référence à sa qualité de matière tissée, alors que le « bois » appartient au domaine végétal et la crème à l'alimentation. Tout a subi une transformation, puisque ces éléments sont « rosés », « blanchis » et « fouettés ». Le critique cherche le monde réel dans ces toiles, mais ce n'est bien souvent qu'une représentation d'une interprétation du visible encore aux prises avec un idéal romantique qui n'appartient pas au réel.

Il s'agit à présent de voir la signification de ces différentes métaphores filées qui rejoignent une isotopie de l'artificialité. En effet, qu'est-ce qui rapproche, au niveau du sens, une poupée et une pâtisserie ? Zola nous donne les premières pistes en incluant toujours, dans sa critique, un commentaire sur l'incarnat, bien souvent trop blanc ou trop rosé. La surface, lisse et colorée, est déjà signe de la fausseté de la représentation. Le contenu ne s'avère guère plus satisfaisant à l'écrivain épris de la nature et de l'anatomie: sèche et cassante ou bien molle et coulante, la chair de ces corps peints n'a rien de vivant, ni de vraiment sexué. Il nous semble à cet égard intéressant d'aborder à nouveau la question de la mise à l'écart de la sensualité dans la critique zolienne. Le corps est traité comme un élément graphique¹⁰³ participant de l'ensemble de l'œuvre; ce sont là les théories d'un critique qui revendiquait, pour le portrait, la même révolution dans le traitement que celle qu'avait subie le paysage en

¹⁰³ À ce sujet, voir la description d'Olympia: « Regardez la tête de la jeune fille : les lèvres sont deux minces lignes roses, les yeux se réduisent à quelques traits noirs ». « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 116.

peinture¹⁰⁴. Rendre la chair dans sa nudité de bête humaine, sans érotisation de l'imaginaire, dans toute sa « matérialité distinctive¹⁰⁵ » est une des tâches à laquelle s'applique le naturaliste chez le critique. En effet, tel que l'a souligné M. Scarpa, cet emploi d'un discours faisant la part belle à la matière est un des traits particuliers de l'écriture zolienne utilisé afin de rendre acceptable la vulgarité inhérente à certains sujets :

Si la matérialité n'a pas souvent eu le beau rôle dans le champ des *Belles Lettres*, l'évoquer prend au XIXe siècle des résonances ambiguës. On le fait souvent avec la caution de science pour ne pas encourir le risque de vulgarité. Il faut voir aussi que, du même coup, un auteur peut en retirer un certain nombre de bénéfices : se « distinguer » des autres et faire parler de soi...et Zola a pleinement conscience de cet emploi stratégique de la doctrine naturaliste.¹⁰⁶

Si M. Scarpa analyse ici l'écriture romanesque, nous pouvons tout de même comprendre en quoi le texte critique s'inspire également de cette méthode. Mais là où Zola surprend, c'est que plutôt que de se concentrer sur la matérialité de l'œuvre en tant que telle (toile, touche du pinceau, pigmentation) il préfère décrire la matière sensible évoquée par l'image telle qu'il la perçoit.

¹⁰⁴ En effet, selon E.H. Gombrich : « Les impressionnistes ont appliqué à la figure humaine les mêmes principes qu'au visage. [...] Force leur était d'aller plus loin, dans cet estompement volontaire des contours, qu'on ne l'avait fait avant eux. Ils connaissaient toutes les ressources de l'œil humain. Ils savaient qu'il suffit de lui donner une indication juste pour qu'il reconstitue de lui-même une forme qui lui est familière. Mais il faut apprendre à regarder de telles peintures. » Gombrich, E.H., *L'art et l'illusion*. Paris: Phaidon, 2002

¹⁰⁵ Expression de M. Scarpa. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 76 - 77

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 57-58.

Toujours nuancée, l'écriture de Zola laisse donc tout de même s'infiltrer une sensualité gustative qui renvoie à l'idée d'ingestion des corps¹⁰⁷, d'appropriation de la matière¹⁰⁸. En effet, tout aussi riches et sucrées qu'elles puissent sembler, ces descriptions de toiles invitent au toucher et à la consommation: la « soie », la « crème fouettée », tout ceci n'est pas de la bonne peinture, mais ce n'en demeure pas moins alléchant pour le lecteur. Il existe pourtant un équilibre fragile entre l'appétit et le dégoût qui se doit d'être maintenu dans la description, puisque, comme nous l'avons noté, la surabondance de sucre et de crème implique un rapport artificiel à la représentation, comme si la chair véritable se masquait sous cet amoncellement de garnitures. La question se pose alors de savoir s'il est possible, sur ces préceptes, de penser la métaphore alimentaire comme une référence au caractère charnel des corps?

En 1878, dans les pages du *Messenger de l'Europe*, Zola indique lui-même ce transfert qui s'effectue, dans la représentation, entre une chair réelle et idéalisée: « Avec cela Cabanel sait donner aux dames « un air distingué ». Avec lui elles peuvent se décoller tant qu'elles veulent; elles ne cessent d'être chastes, car il transforme le corps en rêve; il le peint en œufs brouillés avec une légère trace de carmin.¹⁰⁹ » Le « rêve », un corps en « œufs brouillés » ? Zola, bien qu'usant d'ironie, marque un point: ce corps cuivré n'est pas réel : « elles peuvent se décoller tant qu'elles veulent » tout en demeurant « chastes ». Cette pensée préoccupait

¹⁰⁷ Au sujet du rapport entre la description de l'acte de manger et les pulsions du désir, consulter l'ouvrage de Geneviève Sicotte *Le Festin lu* : « la topique des pulsions qui préside à l'organisation de plusieurs scènes de repas n'est pas que superficielle. Elle contribue à esthétiser le texte, plonge ses racines symboliques dans les domaines du corps, de l'intimité et de l'érotisme et le conduit à privilégier des canevas narratifs particuliers ». Sicotte, Geneviève. *Le festin lu*. Montréal : Liber, 1999, p. 158.

¹⁰⁸ Nous étudierons ce rapprochement de façon plus élaborée au chapitre III en lien avec le *Ventre de Paris*.

¹⁰⁹ Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 373.

également l'écrivain lorsqu'il a déclaré, en 1876, après une visite du Salon où il a été confronté à des centaines de femmes nues, petits modèles d'atelier affublés de noms de déesses: « [...] notre civilisation honore si peu le corps nu qu'elle semble s'efforcer de le déformer. Aussi les peintres, par répugnance à rendre la vulgarité de leurs modèles, en font des statues au lieu d'en faire des femmes.¹¹⁰ » La métaphore du sucre, comprise comme une critique du traitement peu réaliste de la chair en peinture, n'est donc pas la seule formule utilisée par le critique afin de marquer son désappointement face à cette interprétation du sensible; en effet, nous comprenons par cette comparaison à des « statues » qu'il y a un aspect important lié à la texture dans la représentation de la chair. Le style classique privilégié par l'Académie se définit donc sous la plume zolienne comme étant à la fois trop lisse et trop sucré, un appât évident aux sens bourgeois du public.

2.1.2 La viande

Parmi les recommandations faites par Zola aux artistes de l'époque, la plus courante est de bâtir des corps vrais, où l'on sent à la fois la chair, le sang, les os et les nerfs. En effet, la chair, sans le sang et la vie, est condamnée, tout comme le sucre, à n'être qu'un produit de consommation : la viande. Cette métaphore, également développée à la fois dans l'œuvre fictive et critique, se comprend pourtant différemment du *sucré*. On ne joue pas sur le paradigme de l'artificialité mais plutôt sur une gradation allant de la chair vivante à la putréfaction, en passant par les différents stades de la vie humaine, de l'enfant au cadavre. Le registre des couleurs utilisées dans la description subit également ce changement de registre : ce n'est plus le blanc et le rose mais plutôt le brun, le rouge et l'ocre qui colorent l'expression. Ce choix de couleur n'est pas sans être anodin puisqu'il évoque les viandes sanglantes,

¹¹⁰ Zola, Émile. « Le Salon de 1876 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 342.

les plus valorisées à l'époque, tel que le rappelle M.Scarpa : « Sans conteste en effet, dans le système traditionnel des aliments, les viandes rouges sont les plus appréciées : ce sont les « vraies » viandes, les plus roboratives, parce que leur consommateur projette sans doute sur elles les pouvoirs du sang qu'il lit dans leur coloration.¹¹¹ » Ainsi, Zola utilise cette imagerie de la chair sanglante afin de créer une échelle de valeur au sein de la description des corps peints. Plus l'on arrive à deviner le sang palpiter sous l'épiderme peint, plus l'illusion du vivant est réussie.

Le 11 mai 1866, dans les pages de *L'Événement*, Zola donne une première lecture de toile qui repose sur la dichotomie mort / vivant :

Où est le sang, où est la vie? Ça, de la réalité! Mais les têtes de cet enfant et de ces hommes sont creuses; il n'y a pas un os dans ces chairs flasques et bouffies. Ce n'est pas parce que les types sont vulgaires, n'est-ce pas, que vous voulez me donner ce tableau pour une œuvre réelle?¹¹²

Cette description d'une toile de Ribot joue sur la texture des corps: « creuses », « flasques », « bouffies ». Qu'il soit vide ou enflé, l'épiderme rendu sur la toile ne recouvre pas un corps, mais une illusion¹¹³. Encerclée par une double interrogation, ce passage met en évidence la recherche esthétique de l'écrivain qui demande à l'art du sang, de la vie et de la réalité. Zola précise un peu plus loin dans le texte qu'il faut se méfier de cette représentation de la chair : « Certes, je préfère cette puissance fausse, cette individualité de contrebande, aux désolantes gentillesse dont j'aurai à

¹¹¹ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 186.

¹¹² Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 122.

¹¹³ L'aspect vivant d'un corps est bien souvent lié, dans l'écriture zolienne, au contenu; on ne cherche pas seulement à décrire la peau, mais également la chair vivante, tel que dans cet extrait de *L'Œuvre*: « [...] il y avait encore d'admirables morceaux, des pieds de fillette, exquis de vérité délicate, un ventre de femme surtout, une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau. » *L'Œuvre*. Paris : Gallimard « Folio », 1996, p. 65.

parler. Mais, tout au fond de moi, j'entends une voix qui me crie : « Prends garde! Celui-là est perfide; il paraît énergique et vrai; va jusqu'aux moelles, tu trouveras le mensonge et le néant.¹¹⁴ » Il s'agit donc encore une fois pour le critique de creuser la représentation et d'arriver à trouver s'il se cache un corps de chair sous l'épiderme peint.

Deux ans plus tard, soit en 1868, le constat n'est pas plus encourageant aux yeux du naturaliste:

Il y a les grandes machines sérieuses, je ne parle pas des tableaux de sainteté dont personne ne parle, mais des œuvres académiques, des torsos nus conservés dans du vinaigre, d'après la recette de l'École. Les chairs, dans la conserve, ont pris des teintes transparentes, des tons rosâtres et jaunâtres, qui rappellent à la fois le cuir de Russie et les pétales d'une rose.¹¹⁵

Bien que moins alléchante que la boutique de bonbons de Cabanel, cette description déplore tout autant l'artificialité de la représentation en faisant jaillir l'aspect macabre de la chair peinte. La métaphore filée alimentaire n'est pourtant pas mise de côté, comme le soulignent les termes « vinaigre », « recette » et « conserve ». Une autre caractéristique de l'écriture zolienne est portée à notre attention dans cet extrait: le morcellement. En effet, ces « torsos nus » appartiennent à des corps, mais l'image des chairs mises en conserve est beaucoup plus frappante. Remarquons également que le critique ne mentionne pas une seule fois les termes « art », « toile » ou « peinture »; le lecteur doit comprendre par lui-même qu'il se situe au cœur du registre métaphorique. La chair décrite adopte ainsi les caractéristiques des éléments auxquels elle est associée, jusqu'à s'y confondre: du cuir, élément animal, et de la rose, élément végétal, elle prend la coloration, doublée d'une transparence, qui, au point de vue de

¹¹⁴ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 123

¹¹⁵ Zola, Émile. « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 192.

la texture est traitée péjorativement par Zola¹¹⁶. Il cherche la solidité, la viande sur l'os. Il précise son jugement esthétique en utilisant la même image trois jours plus tard, dans un texte sur Courbet : « Puis vient l'épouse, puis toute la famille. On dirait un défilé de fœtus conservés dans du vinaigre.¹¹⁷ » La toile n'est pas œuvre d'art au sens ou l'entend le naturaliste puisque les corps qui ne sont que des « fœtus » demeurent inachevés, en quelque sorte des mort-nés.

Le cadavre de la chair figée

La sculpture, à cet égard, n'échappe pas plus aux critiques d'Émile Zola pour qui le corps nu s'y trouve encore trop souvent idéalisé, tel que l'indique cet extrait¹¹⁸ daté du 12 mai 1872:

La hanche haute, la tête renversée, la face déjà amollie et comme effacée par l'eau, le cadavre se dissout d'une façon toute tendre et toute poétique; il est mûr pour quelque morgue de l'idéal. Les dames en soie grise et les messieurs décorés sont charmés de cette délicatesse dans la putréfaction.¹¹⁹

¹¹⁶ Cet aspect péjoratif est toutefois limité à la critique d'art, puisque l'écriture fictive de Zola, lorsqu'elle présente des images rosées et transparentes, cherche à rendre la chair ou la viande alléchante, comme dans cet extrait du *Ventre de Paris*: « Ce jour-là, elle avait une fraîcheur superbe; la blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes. [...] Tout le long des marbres et des glaces, accrochés aux barres à dents de loup, des porcs et des bandes de lard à piquer pendaient; et le profil de Lisa, avec sa forte encolure, ses lignes rondes, sa gorge qui avançait, mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues. » *Le Ventre de Paris*. Paris : Gallimard « Folio », 1994, p. 117.

¹¹⁷ Zola, Émile. « "Le Camp des bourgeois", illustré par Gustave Courbet [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 233.

¹¹⁸ Il s'agit d'une description du tableau *La Jeune Tarentine*, de M. Schoenewerk.

¹¹⁹ Zola, Émile. « Lettres parisiennes [1872] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 257.

La thématique du cadavérique, déjà exploitée dans les premiers textes de critique en 1866, devient une métaphore filée que l'on retrouve dans plusieurs descriptions. Nous remarquons qu'encore une fois, le corps se trouve morcelé par l'écriture qui n'en saisit que la hanche et la tête; par la suite le corps, qualifié de « cadavre », est à la fois « effacé » et « dissous¹²⁰ ». Le caractère idéalisant et mortifère, on le voit, l'emporte sur la solidité de la statue qui se liquéfie, tels les corps exposés à la morgue. Le corps exposé se trouve vidé de sa substance car il n'évoque pas la vie.

Cet aspect cadavérique de la figuration humaine, Zola l'a plus tard critiqué dans la peinture impressionniste, qu'il a pourtant défendue de nombreuses fois, il ne pouvait en effet comprendre comment des peintres ayant sorti leurs chevalets en plein air hésitaient à rendre le corps humain dans sa réalité charnelle. En 1874, dans les pages du *Messenger de l'Europe* à Saint-Petersbourg, le naturaliste présente ce trait particulier de la peinture au public étranger :

On peut dire que leur grande affaire est d'effacer les traces de la vie. Leurs portraits sont des ombres, des figures pâles aux yeux vitreux, aux lèvres de satin, aux joues de porcelaine. Les têtes de cire tournant dans les vitrines des perruquiers n'ont pas les cils plus longs, les cheveux plus lustrés, le teint plus rose et plus stupide. Ils n'osent ajouter les couleurs vivantes de la nature : le jaune, le brun, le rouge. Ils ne se permettent que les tons tendres, noyés, et si l'un d'entre eux hasarde des ombres plus tranchantes, l'effet se perd malgré tout dans un barbouillage de figures mortes.¹²¹

¹²⁰ Nous remarquons que cette utilisation combinée du *cadavérique* et de la *dissolution* n'est pas isolée dans l'écriture zolienne; le roman *L'Œuvre* contient une description présentant les mêmes effets de brouillage et de destruction: « À pleine main, il avait pris un couteau à palette très large; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, à côté du monsieur au veston vigoureux, parmi les verdure éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tache vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte. » *L'Œuvre*. Paris : Gallimard « Folio », 1996, p. 79.

¹²¹ Zola, Émile. « Le Salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 303.

Les peintres qui sont, par définition, ceux dont les « traces » matérielles ont l'ambition de représenter la vie (avant la percée de la peinture abstraite), effectuent le contraire selon Zola. Le modèle, au départ, est vivant, en chair, en os et en tempérament : c'est l'artiste qui aplatit le visible sur la toile et donne à la chair les caractéristiques de la vitre, du « satin », de la « porcelaine » et de la « cire ». Fragile, cassante, sèche: la surface n'a pas la profondeur ni la souplesse de l'épiderme¹²². L'image de la poupée, déjà utilisée dans les métaphores filées du sucre, se trouve ici abordée sous un angle différent: c'est une figure morte. Le sucre a disparu de la description mais la couleur « rose », qui fait de l'incarnat un teint stupide, devient un indice du caractère artificiel de la représentation. Ainsi, si le « sucre » et l'aspect lisse d'un corps peint laissait deviner une toile peinte selon les conventions classiques décrites par Zola, nous remarquons que le rapport à la « viande » n'est pas pour autant garant d'une peinture « vivante » puisque la chair, fixée sur la toile, semble trop souvent être liée à l'idée d'un corps mort lorsqu'elle n'est pas soutenue par une « ossature » technique permettant la solidité de l'image représentée.

En 1878, une autre remarque souligne la dureté de l'épiderme peint: « [Les corps] sont durs et en quelque sorte brillants, comme si un mannequin en carton se cachait dessous.¹²³ » Le « mannequin », dérive de la poupée, dénonce l'artificialité de ces corps; sous la peau, on ne trouve pas d'os, pas de chair, mais du carton. Dans cette

¹²² Rappelons ce passage de *L'Œuvre* : « Une abomination de Chaîne les arrêta, un *Christ pardonnant à la femme adultère*, de sèches figures taillées dans du bois, d'une charpente osseuse violaçant la peau, et peintes avec de la boue ». *L'Œuvre*. Paris : Gallimard « Folio », 1996, p. 151. Une « charpente violaçant » une peau de « boue » : cette expression suggère que nous ne sommes plus dans le registre de la sucrerie mais bien dans son autre extrême qui fait utiliser au peintre épris de réalisme une teinte morbide où les chairs semblent séchent et cassantes, ne possédant qu'un épiderme sur une ossature, sans chair entre les épaisseurs.

¹²³ Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 378.

même critique sur l'école française de peinture¹²⁴, Zola utilise à nouveau l'image du mannequin, ce qui renforce son jugement sur le rendu des corps: « Elles ne vivent pas d'une vie authentique, car sa peinture est vitreuse et pointue, et sous l'habillement et la peau se devine le mannequin de bois.¹²⁵ » D'apparence « vitreuse » et « pointue », cette peau n'est qu'habit peint, elle n'arrive pas à faire *sentir* la chair. Ce corps pictural, que le critique tente de décrire par ces comparaisons, est un corps de surface. Le recours à la métaphore devient ainsi le passage vers une autre dimension, celle de la profondeur et du savoir sensible. En observant l'œuvre de façon plus analytique, Zola dépasse la première couche visible de l'épiderme et arrive à reconstruire dans sa description un véritable corps vivant de ce rapport aux sens créé par l'utilisation de la métaphore alimentaire dans le texte. Et c'est bien ici que se trouve le défi de l'écriture zolienne, arriver à livrer sur papier une toile où l'on reconnaît un corps vivant dans toute la sensibilité de sa chair, tel qu'il était représenté et compris sous cette nouvelle esthétique développée par Manet et les impressionnistes.

2.2. Le dégoût de l'œil

Le 2 mai 1896, lors de la dernière promenade d'Émile Zola au Salon comme critique d'art, l'écrivain pousse les métaphores charnelles à un degré plus extrême et la critique en devient plus sévère. Le corps disparaît du discours et devient une masse informe sans sensualité aucune:

¹²⁴ Ce passage s'attaque plus particulièrement à l'ensemble de l'œuvre de Meissonnier.

¹²⁵ Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 383.

Et à quel effroyable défilé nous assistons depuis quelques temps, ces vierges insexuées qui n'ont ni seins ni hanches, ces filles qui sont presque des garçons, ces garçons qui sont presque des filles, ces larves de créatures sortant des limbes, volant par des espaces blêmes, s'agitant dans de confuses contrées d'aubes grises et de crépuscules couleur de suie! Ah! Le vilain monde, cela tourne au dégoût et au vomissement!¹²⁶

Voilà une belle façon de conclure plus de trente années de critique d'art où les métaphores alimentaires ont joué un rôle important dans la saisie sensible de l'art moderne : le « dégoût » et le « vomissement ». Les « larves de créatures¹²⁷ », autres formes des fœtus et cadavres rencontrés au fil des visites, ne sont pas plus sexuées que les sucreries académiques; directement inspirées des techniques impressionnistes, ces représentations du corps ne sont pas plus vivantes. À trop vouloir peindre le corps en pleine lumière, selon ce que l'on voit plutôt que selon ce que l'on sait, les peintres ont dissous cette matière en une surface où les points, lignes et taches de couleurs définissent l'image¹²⁸. Le corps, plus que matière pigmentée sur la toile, ne possède plus rien de charnel. Les « vierges insexuées », dépourvues d'attributs féminins, ne sont pas plus séduisantes que la trop voluptueuse *Vénus*¹²⁹ en pâte d'amande de

¹²⁶ Zola, Émile. « Peinture [1896] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p.472.

¹²⁷ Ces images de créatures inachevées ne sont pas très éloignée d'un extrait de *L'Œuvre* où Claude effectue une visite au Salon : « À gauche, il y avait encore le pitoyable portrait en pied d'un général couleur de cendre; à droite, une nymphe colosse, dans un paysage lunaire, le cadavre exsangue d'une assassinée, qui se gâtait sur l'herbe. » *L'Œuvre*. Paris : Gallimard « Folio », 1996, p. 216.

¹²⁸ C'est là la théorie, du moins, que Zola défendait en 1866, dans son texte sur Manet: « Une tête posée contre un mur, n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris; et le vêtement juxtaposé à la figure devient par exemple une tache plus ou moins bleue mise à côté de la tache plus ou moins blanche. De là une grande simplicité, presque point de détails, un ensemble de taches justes et délicates qui, à quelques pas, donne au tableau un relief saisissant. » Zola, Émile, « Édouard Manet, étude biographique et critique ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 151.

¹²⁹ Annexe C.

Cabanel. Le constat est décevant; ces femmes rêvées sont si peu réelles qu'elles n'ont pas de présence matérielle sur la toile. En traitant le corps comme un paysage mangé par la lumière, les peintres ont éloigné le réalisme de la consistance charnelle. Il s'agit d'un moment clé dans la compréhension du geste artistique, puisque le rapport à la représentation en sera par la suite à jamais modifié. L'aspect matériel de l'œuvre prend ainsi toute son importance au détriment du sujet. Et si l'écriture à la « matérialité distinctive » de Zola tentait de donner une consistance sensible à l'image perçue, il ne faut pas oublier qu'en puisant sa volubilité à même le rapport à l'alimentaire, le texte n'éloignait pas l'aspect vivant de la réalité charnelle, il en faisait au contraire une véritable célébration, chaque chronique devenant ainsi un véritable banquet festif s'animant sous les yeux affamés des lecteurs.

Ainsi le corps, dans la critique d'art zolienne, ne cesse de se métamorphoser : parfois liquide, parfois solide, il glisse entre les lignes du texte, laissant une impression, une image accrochant la sensibilité du lecteur. Les métaphores alimentaires, charnelles ou sucrées, sont utilisées afin de créer un effet : rendre le corps peint vivant ou révéler son caractère artificiel. Émile Zola, auteur de *J'accuse!*, ne recule pas devant l'ironie afin de pourfendre ces « faiseurs de cadavres et de poupées ». Les métaphores donnent un relief à la critique tout en permettant une ouverture dans le texte. À ce niveau, les textures et goûts qui sont représentés dans le texte doivent être considérés comme étant les fondements de l'imaginaire du corps peint zolien. Nous précisons qu'il s'agit bien des descriptions de toiles, puisque, tel que nous avons pu le constater, l'œuvre fictive de l'auteur présente une utilisation différente des métaphores. L'aspect charnel et sensuel des corps s'y trouve beaucoup plus exploité, alors que dans les critiques cet aspect n'est que sous-entendu par les métaphores. À travers l'ensemble des *Écrits sur l'art*, la plume d'Émile Zola se joint au pinceau des artistes afin de faire surgir une œuvre unique, prise à la croisée des

regards, possédant une multitude de couches sensibles permettant une interprétation sans cesse renouvelée du visible et du sensible. La critique d'art permet d'ajouter à la signification d'une toile plutôt que de la fixer dans une interprétation qui ne tiendrait compte que de critères techniques dans l'analyse. L'art ébranle les sens du spectateur; Zola bouleverse la façon dont on regarde, lit et interprète une œuvre. Son texte devient chair sous nos yeux et les corps, du « fœtus » au « cadavre » en passant par les vénus se morcellent à travers l'écriture pour prendre vie dans l'imagination du lecteur.

CHAPITRE III

LA MÉTAPHORE ALIMENTAIRE AU SEIN DU ROMAN : DU VENTRE À L'ŒUVRE

La place prédominante occupée par la métaphore culinaire dans les descriptions de corps ne se limite pas qu'aux *Écrits sur l'art*. En effet, il est intéressant de signaler que nous la rencontrons également à plusieurs reprises dans l'œuvre de fiction de Zola. Pour appuyer notre propos, nous ferons porter notre analyse sur deux romans de la série des *Rougon-Macquart* : *Le Ventre de Paris* et *L'Œuvre*¹³⁰. Ce qu'ont en commun ces deux romans, respectivement publiés en 1873 et 1886, est la perspective d'un peintre. Effectivement, Claude Lantier est un des rares personnages zolien à jouer un rôle important à deux reprises dans des romans différents de la série. Ce qui nous intéresse particulièrement est de voir comment dans ces romans les passages descriptifs concernant le corps et ceux portant sur la nourriture sont imbriqués dans un réseau métaphorique rappelant celui qu'utilise Zola dans ses critiques d'art. Nous aborderons cette problématique par le biais de la perspective du personnage de Claude, qui, comme nous l'avons mentionné, est également le premier pseudonyme utilisé par Zola pour signer ses chroniques.

La problématique de la représentation, par le biais de la plume d'un écrivain, du regard d'un peintre, s'applique en ce sens tout aussi bien à l'écriture romanesque qu'à la critique d'art. L'intertextualité entre l'œuvre fictive et l'œuvre journalistique du romancier est importante et nous analyserons à quel point ces deux disciplines ont

¹³⁰ Afin d'alléger notre texte, les œuvres seront référées en abrégé à la fin de chacune des citations. Nous utiliserons les éditions « Folio » Gallimard, voir bibliographie.

profité de ces échanges esthétiques. En ce sens, nous rejoignons l'opinion de Patricia Carles et Béatrice Desgranges lorsqu'elles notent, dans leur article *Émile Zola et ses peintres, essai de critique génétique*, que « le répertoire onomastique des *Rougon-Macquart* est en effet largement puisé dans le catalogue de l'exposition qui fonctionne dans un rapport d'intertextualité insoupçonné avec *Les Rougon-Macquart*.¹³¹ » Nous analyserons ainsi comparativement les descriptions de corps et de nourriture présentes dans les deux romans choisis¹³² afin de voir l'évolution de la métaphore culinaire et son application dans la fiction.

Dans un premier temps, nous observerons les descriptions de corps présentes dans le texte afin de voir comment s'y articule la métaphore culinaire et comment les paramètres descriptifs utilisés en critique d'art peuvent y être appliqués. De façon similaire, nous noterons également l'inscription de la métaphore humaine, explicite ou contextuelle selon le cas, logée dans les multiples descriptions de nourriture contenues dans ce roman. Nous verrons qu'il existe dans ce texte un véritable échange entre les propriétés connotatives des deux réseaux lexicaux. Nous porterons également une attention particulière à la façon dont le texte présente le point de vue de Claude afin de voir comment le regard « artistique » agit sur la matière du texte. Selon M. Scarpa, ce procédé aurait comme but de faciliter l'intégration au texte des passages descriptifs au style plus prononcé :

Il s'agit, en quelque sorte, de se donner les moyens de pouvoir décrire, de créer l'illusion que l'on peut dans un roman voir et savoir autant de choses. Cela commence par une prise en charge énonciative particulière, rendue

¹³¹ Carles, Patricia et Desgranges, Béatrice. « Émile Zola et ses peintres » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 57.

¹³² Bien que nous ne l'ayons pas inclus dans notre corpus, nous ne pouvons passer sous silence le roman *Pot-Bouille* qui, de par son titre, est en lien direct avec notre problématique et fait également la part belle à la nourriture. Zola, Émile. *Pot-Bouille*. Paris : Gallimard « Folio », 1982, 476 p.

« lisse » par l'atténuation des marques de présence et de subjectivité du narrateur, au profit des points de vue des personnages.¹³³

En effet, les scènes qui nous sont présentées à travers le prisme du regard de Claude se distinguent-elles des autres descriptions, et peut-on y retrouver certains des préceptes théoriques de l'esthétique picturale moderne? Nous croyons que cette perspective sur l'œuvre fictive permet de mettre en relief cet ancrage de l'écriture dans la dimension picturale qu'ont justement souligné P.Carles et B. Desgranges :

Comme l'impressionnisme, le naturalisme zolien est un réalisme subjectif, un réalisme de l'impression. Si Zola a parfois été sévère avec ses amis peintres dans ses textes critiques, force est de constater qu'il leur a réservé la meilleure part de son œuvre, le roman.¹³⁴

Ce qu'il importe de comprendre est que cette esthétique impressionniste, bien que souvent critiquée par Zola dans ses chroniques artistiques pour son aspect inachevé, se voit inscrite en filigrane à travers l'œuvre fictive de l'auteur. Ainsi, nous questionnerons la manière dont le roman zolien permet d'accentuer le rayonnement de la modernité artistique et plus particulièrement l'inscription de ces descriptions dans notre problématique du rapport entre le corps et la métaphore alimentaire en régime naturaliste.

3.1 La chair comme matière textuelle dans *Le Ventre de Paris*

Il s'agit à présent de déterminer à quel point des échanges ont eu lieu entre les œuvres critiques et fictives de l'écrivain. Comme nous avons pu le remarquer, il existait au sein de l'écriture critique une certaine poétique de la description qui n'était

¹³³ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 23.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 54.

pas sans cacher les allégeances naturalistes de Zola. Peut-on, de façon similaire, retrouver dans les pages des romans une transcription de certaines toiles impressionnistes? D'après les travaux de P. Carles et B. Desgranges, cette inscription esthétique traverse l'écriture zolienne : « Pourtant, chacun sait que Zola, défenseur de Manet, a fait de la peinture son premier combat. Mieux, il l'a intégré à son écriture, il en a fait l'outil privilégié d'une optique et d'un style.¹³⁵ » Cependant, il faut se rappeler que la description que nous pourrions qualifier de picturale remplit une fonction importante dans le texte qui dépasse le simple rapport à la picturalité, tel que le soutient Wolfgang Drost:

Son but de romancier épris de visualité est de charger les images et les éléments picturaux dont il vivifie son univers romanesque d'une fonction particulière.¹³⁶

Si nous utilisons ce postulat pour analyser les premières descriptions des personnages de Lisa, la cousine charcutière de Claude aux airs bourgeois et de Quenu, son époux également charcutier et plutôt soumis à sa femme autoritaire, nous remarquons à quel point leur apparence physique trahit leur caractère. En effet, de Lisa l'auteur écrit que « sa chair, paisible, avait cette blancheur transparente, cette peau fine et rosée des personnes qui vivent d'ordinaire dans les graisses et les viandes (*V.P.*, p. 77) », ou encore « trempée de clarté, les cheveux bleus, la chair rose, les manches et la jupe éclatantes, elle ne clignait pas les paupières [...] (*V.P.*, p. 77) ». Derrière l'apparence paisible de Lisa, nous devinons à la répétition des déclinaisons de « rose », qu'il y a un système de contamination lexicale entre ce personnage et la charcuterie où elle vit. L'auteur confirme cette hypothèse lors d'une seconde description :

¹³⁵ Carles, Patricia et Desgranges, Béatrice. « Émile Zola et ses peintres » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 35.

¹³⁶ Drost, Wolfgang. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste ». *Les Cahiers naturaliste*, n° 66, 1992, p. 42.

La blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes. [...] la poitrine arrondie, si muette et si tendue, qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre. (*V.P.*, p. 117)

La symbiose visible entre Lisa et le décor qui l'entoure suggère une apparence quasi animale chez le personnage, image créée par l'effet miroir entre la chair de la femme et la chair du jambon¹³⁷. De plus, même si les caractéristiques livrées par Zola pourraient être interprétées comme signe d'une sensualité, Lisa est réduite à un « ventre », partie du corps qui possède une fonction centrale. Ce passage rappelle également la description d'une toile de Cabanel décrite par Zola¹³⁸: « Avec lui elles peuvent se décoller tant qu'elles veulent; elles ne cessent d'être chastes, car il transforme le corps en rêve; il le peint en oeufs brouillés avec une légère trace de carmin.¹³⁹ » Ainsi, le corps féminin est dépourvu de son pouvoir d'érotisation pour ne livrer que ses fonctions vitales; au milieu des carcasses et des chairs mortes, Lisa est un « ventre¹⁴⁰ » à la peau grasse et rose. Cette absence d'érotisme s'explique en grande partie par les comparaisons nombreuses entre elle et le cochon¹⁴¹. Le cochon considéré dans nos sociétés comme un animal orgiaque n'est lui aussi qu'un

¹³⁷ À ce sujet, consulter l'analyse psychanalytique de Borie, Jean. *Zola et les mythes*. Paris : Livre de poche « Biblio Essais », 2003, 347 p.

¹³⁸ Voir citation 109, p. 49.

¹³⁹ Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 373.

¹⁴⁰ Selon M. Scarpa, le « ventre » est un mot-thème du roman « dont il va solliciter les sèmes principaux, et plus particulièrement celui de rondeur ». Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 35.

¹⁴¹ Nous faisons référence pour ces comparaisons et leur utilité dans le texte à l'ouvrage de M. Scarpa *Le Carnaval des Halles*, particulièrement le passage intitulé « Les raisons du triomphe porcin ». Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 189-199.

« ventre ». Zola la décrit aussi comme ayant une « belle face tranquille de vache sacrée (*V.P.*, p. 155) » et sa rivale, la Normande, n'hésite pas à la traiter de « grosse vache » qui « se ficelle comme ses saucissons (*V.P.*, p. 216) ».

On remarquera que Quenu, son mari, révèle des caractéristiques identiques. Tout autant que Lisa, il ressemble lui aussi à un cochon :

Il était gras en effet, trop gras pour ses trente ans. Il débordait dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blancs qui l'emmailloient comme un énorme poupon. Sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière. (*V.P.*, p. 79)

Non seulement pouvons-nous observer, livrés par le texte, les échanges entre le personnage et la charcuterie, influencés par la théorie du milieu chère à Zola et aux naturalistes, mais la description livre aussi le caractère de Quenu, celle d'un homme faible et influençable, ayant les traits à la fois « d'un énorme poupon » et d'un cochon. Là se trouve une des grandes différences entre l'utilisation de la description dans la critique et dans l'œuvre fictive; le roman permet à ces passages de livrer un indice de la psychologie du personnage, alors que la toile moderne telle que comprise par Manet et les impressionnistes ne réfère qu'à une image, tentant de laisser toute trace d'intention aux romantiques, ce que Zola, ainsi que le rappelle W. Drost, a habilement défendu tout au long de ses critiques :

Prenons l'exemple de l'*Olympia*. En 1867, le critique d'art décrit le « miracle » de cette peinture dont il apprécie avec un talent extraordinaire l'« éclat » et la « fraîcheur ». Zola a compris ce que peu de gens avaient compris à cette époque, que ce tableau n'a pas d'intentions philosophiques ou obscènes. Zola va sans doute un peu loin en disant qu'un tableau pour Manet n'est qu'un « simple prétexte à analyse » mais il avait vu avec justesse que le peintre avait cherché un sujet pour un morceau de *peinture pure*.¹⁴²

Cette autonomie de l'image ne se retrouve pas de la même façon dans les passages descriptifs du *Ventre* et de *L'Œuvre*. En fait, ces passages remplissent plutôt une fonction laissant deviner l'intentionnalité dans le récit. Observons, sur ce point, la description du personnage de la Normande, la poissonnière des Halles :

Alors, le balancement de ses jupes dégageait une buée; elle marchait au milieu d'une évaporation d'algues vaseuses; elle était, avec son grand corps de déesse, sa pureté et sa pâleur admirables, comme un beau marbre ancien roulé par la mer et ramené à la côte dans le coup de filet d'un pêcheur de sardines. Florent souffrait; il ne la désirait point. (*V.P.*, p.213)

Ainsi, malgré les qualificatifs « corps de déesse » et « pâleur admirable », la poissonnière ne dégage pas de sensualité. Cette désexualisation du personnage, liée à la comparaison avec la « déesse », se trouve appuyée par l'idée esquissée par Zola dans ses *Causeries* de 1868 : « L'âge démocratique où nous entrons exigera un art viril. Les déesses nous ennuiant déjà; elles sont blafardes et maigres, ces pauvres déesses égarées dans notre siècle de science; il n'y a plus que les vieillards qui s'aperçoivent de leur nudité.¹⁴³ » Remarquons également l'opposition entre l'idée du marbre, élément bourgeois signe de richesse, et le filet de sardines, poisson commun

¹⁴² Drost, Wolfgang. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste ». *Les Cahiers naturaliste*, n° 66, 1992, p. 38.

¹⁴³ Zola, Émile. « Causeries [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 239.

et bon marché¹⁴⁴. Parallèlement, sa description en tant que déesse de marbre, tout en signalant une froideur, laisse deviner de façon métonymique le caractère du personnage. Rappelons-nous le « il faut casser le nez aux déesses¹⁴⁵ » lancé par Zola. La comparaison entre la « Normande » et une « déesse », celle-ci longtemps idéal esthétique de la représentation féminine maintenant révolu, est ainsi signe d'un traitement académique dans la description et donc d'une inscription de l'image dans une esthétique révolue. Il faudrait également rappeler, à la suite de P.Carles et B. Desgranges, que cette esthétisation de la description fait ressortir dans le texte l'apport de l'élément pictural dans la création d'un savoir textuel :

Mais c'est la peinture qui est l'écran privilégié du roman zolien. [...] Même ceux qui en restent à la photographie, comme la poissonnière du *Ventre de Paris*, s'en inspirent : « *La Normande pos[ant] debout, le bras droit appuyé sur une colonne tronquée* », reproduit, par mimétisme social, les clichés antiquisant de la peinture académique qui triomphe au Salon.¹⁴⁶

Cette comparaison à un style artistique antique fait écho à cette critique que Zola adresse, en 1875, à la figure de l'artiste contemporain en général : « Il a dans la tête un vieil idéal [...] C'est ainsi que nous voyons des copies pitoyables, des poupées fabriquées d'après les recettes connues; un manque absolu de vie : nous ne reconnaissons ni l'homme moderne, ni la femme moderne, ni leurs mœurs ni leurs coutumes.¹⁴⁷ »

¹⁴⁴ Le parallèle peut également être fait avec l'apparence de la poissonnière, qui malgré son statut de marchande, paraît toujours couverte de bijoux voulant donner l'apparence d'une plus grande richesse.

¹⁴⁵ Zola, Émile. « Le Salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 299.

¹⁴⁶ Carles, Patricia et Desgranges, Béatrice. « Émile Zola et ses peintres » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 38.

¹⁴⁷ Zola, Émile. « Le Salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 303.

Claire, la jeune sœur de la Normande, se trouve également esthétiquement enfermée dans un hors temps pictural par le biais de la description :

Vers la trentaine, sa finesse de nature, sa peau mince que l'eau des viviers rafraîchissait éternellement, sa petite face d'un dessin noyé, ses membres souples, devaient s'épaissir, tomber à l'avachissement d'une sainte de vitrail, encanaillée dans les Halles. Mais, à vingt-deux ans, elle restait un Murillo, au milieu de ses carpes et de ses anguilles, selon le mot de Claude Lantier. (*V.P.*, p. 63)

À l'avant-plan se pose cette comparaison à Murillo, peintre classique; là où le personnage de sa sœur est une déesse de marbre, Claire est une toile et un vitrail à la fois, laissant ainsi déjà transparaître une nature plus délicate et fragile que celle de sa sœur. La porosité du texte laisse également percevoir l'influence du milieu sur la chair, puisque l'ensemble des traits de la jeune femme est « noyé ». Nous retrouvons un ramollissement de la chair dans l'image créée par le texte, rapprochant ce style d'une composition aquarelliste. Ainsi, là où la Normande est une déesse antique, sa jeune sœur Claire est une « sainte de vitrail », ce qui les enferment toutes deux dans un style archaïsant. En utilisant ces comparaisons descriptives, Zola peut à la fois donner un indice du caractère de ces personnages et également porter un jugement sur le style antique que l'esthétique classique de l'époque tentait de récupérer.

Cette porosité des tropes est particulièrement évidente dans la description de la Sarette et de son étalage de fruits. Ce personnage, jeune marchande inspirant le désir des passants par sa beauté et sa jeunesse, est parmi les plus érotisés du répertoire zolien. À priori, Zola semble avoir une certaine difficulté à transmettre l'idée de la sensualité à fleur de peau du personnage à travers son texte :

La Sariette était adorable, au milieu de ses fruits, avec son débraillé de belle fille. (...) Ses bras nus, son cou nu, tout ce qu'elle avait de nu et de rose, avait une fraîcheur de pêche et de cerise. (*V.P.*, p. 325)

Par trois fois le mot « nu » est répété mais de manière froide et strictement énumérative; il ne prend sa connotation sensuelle que lorsqu'il se voit juxtaposé à la fraîcheur des pêches et des cerises. Ainsi, la Sariette puise sa puissance érotique des fruits qui l'entourent, comme la suite de la description l'indique:

Elle avait la bouche rouge, une bouche maquillée, fraîche du jus des groseilles, comme peinte et parfumée de quelque fard du sérail. Une odeur de prune montait de ses jupes, son fichu mal noué sentait la fraise. (*V.P.*, p. 326)

Son odeur alléchante, elle la puise dans son étalage de fruits; ses fards sont des fruits transmettant à sa peau leur caractère enivrant et séducteur. Le malaise de Zola à décrire la nudité sensuelle du personnage peut être compris dans la mesure où, tout comme dans ses critiques d'art, il privilégie l'aspect matériel du corps. Le corps comme viande, vu chez Lisa, laisse paraître une sensualité plus incarnée¹⁴⁸ que celui de la Sariette qui est fardé et parfumé par les fruits. La chair lue, tout comme la chair vue en peinture, choque si elle n'est que peau. Fardé, elle se distancie déjà de son animalité inhérente pour devenir objet matériel portant à une esthétisation.

Le défi se pose alors, pour le texte, de transmettre l'idée de la sensualité. Ajoutons que cet échange de propriétés connotatives va dans les deux sens, la femme livre aussi son caractère charnel aux fruits de son étalage. En effet, si la sensualité semble manquer aux personnages humains, elle se voit transférée aux aliments, renforçant cette idée d'un échange lexical créé par le rapprochement des éléments du discours.

¹⁴⁸ Précisons cette idée; la sensualité de Lisa n'est pas exploitée par le personnage mais paraît tout de même dans le texte à travers le regard de désir porté sur elle par certains personnages tels que le jeune Marjolin.

En analysant de plus près le passage décrivant la Sariette et ses fruits, nous remarquons à cet égard une anthropomorphisation des fruits:

À l'étalage, les beaux fruits, délicatement parés dans des paniers, avaient des rondeurs de joues qui se cachent, des faces de belles enfants entrevues à demi sous un rideau de feuilles; les pêches surtout, les Montreuil rougissantes, de peau fine et claire comme des filles du Nord, et les pêches du Midi, jaunes et brûlées, ayant le hâle des filles de Provence. Les abricots prenaient sur la mousse des tons d'ambre, ces chaleurs de coucher de soleil qui chauffent la nuque des brunes, à l'endroit où frisent de petits cheveux. Les cerises, rangées une à une, ressemblaient à des lèvres trop étroites de Chinoise qui souriaient : les Montmorency, lèvres trapues de femme grasse; les Anglaises, plus allongées et plus graves; les guignes, chair commune, noire, meurtrie de baisers; les bigarreaux, tachés de blanc et de rose, au rire à la fois joyeux et fâché. Les pommes, les poires s'empilaient, avec des régularités d'architecture, faisant des pyramides, montrant des rougeurs de seins naissants, des épaules et des hanches dorées, toute une nudité discrète, au milieu des brins de fougère; elles étaient de peaux différentes, les pommes d'api au berceau, [...]. (*V.P.*, p. 326-327)

Portons d'abord notre attention sur les parties du corps auxquelles sont comparées les fruits : « rondeurs de joues », « nuque », « lèvres », « seins naissants » et encore « des épaules et des hanches dorées », réparties à travers la description et dessinant une véritable cartographie du désir. De plus, le texte met en place une certaine subtilité en insistant sur la « nudité discrète » et les « joues qui se cachent » « entrevues à demi » ce qui renforce cette idée d'un jeu de la séduction et d'une certaine coquetterie chez le personnage. En questionnant ce déplacement de la sensualité du corps aux fruits, nous comprenons que Zola a, d'abord et avant tout, voulu rendre palpable cette idée d'un désir vivant. La Sariette inspire le désir tout comme ses fruits :

Elle sentait aussi la tête lui tourner, en juillet, par les après-midi brûlantes, lorsque les melons l'entouraient d'une puissante vapeur de musc. Alors, ivre, montrant plus de chair sous son fichu, à peine mûre et toute fraîche de printemps, elle tentait la bouche, elle inspirait des envies de maraude. C'était elle, c'étaient ses bras, c'était son cou, qui donnaient à ses fruits cette vie amoureuse, cette tiédeur satinée de femme. (*V.P.*, p. 327-328)

Nous notons dans cet extrait un autre exemple de l'échange lexical existant entre les matières puisque c'est la chair de la femme qui se trouve être « à peine mûre et toute fraîche de printemps » ; elle « tentait la bouche », comme pour être dévorée, alors que ce sont les guignes qui possèdent une chair « meurtrie de baisers ». Cette symphonie lexicale du désir en arrive à une apogée où les fruits semblent carrément être une extension du corps de la jeune femme :

Mais, elle, faisait de son étalage une grande volupté nue. Ses lèvres avaient posé là une à une les cerises, des baisers rouges; elle laissait tomber de son corsage les pêches soyeuses; elle fournissait aux prunes sa peau la plus tendre, la peau de ses tempes, celle de son menton, celle des coins de sa bouche; elle laissait couler un peu de son sang rouge dans les veines des groseilles. Ses ardeurs de belle fille mettaient en rut ces fruits de la terre, toutes ces semences, [...]. (*V.P.*, p. 328)

La volupté n'est pas qu'évidente à travers les parties du corps que Zola choisit de décrire, elle se laisse également deviner par les gestes posés; « laissait tomber », « laissait couler » et « mettaient en rut » suggèrent également un abandon à la volupté. En questionnant ce motif, nous retrouvons une des préoccupations chères à l'écrivain : comment rendre le caractère vivant d'un corps. Rappelons cette phrase de l'auteur dans son *Salon* de 1868 : « Il n'y a qu'un moyen de nous faire aimer les nudités, c'est de les rendre vivantes. La vie touchera la foule que ne touche pas la beauté absolue.¹⁴⁹ » Le vivant, fil conducteur de la pensée zolienne et caractéristique fondamentale de l'esthétique naturaliste, peut donc être intégré à la matière textuelle

¹⁴⁹ Zola, Émile. « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 228.

lorsqu'on étend le réseau métaphorique pour y inclure le cru et, d'une certaine manière, la nature.

3.1.1 La chair peinte

Nous questionnerons maintenant le texte à partir du regard de peintre de Claude Lantier en nous appuyant sur ce précepte de la pensée critique zolienne que l'œuvre d'art est « un coin de la création vue à travers un tempérament¹⁵⁰ ». Si les Halles sont en quelque sorte un personnage central du *Ventre de Paris*, Claude Lantier, bien que moins présent dans la trame du roman, en assure toutefois la cohésion. À la fois « spécialiste du regard¹⁵¹ » et « technicien attitré¹⁵² » du roman, il est le premier personnage parisien rencontré par Florent et celui sur qui se clôt le roman. À travers ses yeux, Florent et le lecteur découvrent les Halles et leurs secrets, de même que la charcuterie des Quenu. Il nous paraît donc intéressant de porter une attention particulière à ce que l'on découvre à travers la vision artistique de Claude, en qui la critique a longtemps vu un double de l'écrivain, puisque ce personnage du peintre fait en quelque sorte le lien entre l'univers romanesque et celui de la critique d'art zolienne. Il pose littéralement les comparaisons entre des personnages et des toiles célèbres à travers le texte, ce qui est une façon de joindre l'univers pictural à la matière textuelle. Nous avons souligné dans la partie précédente le rapprochement effectué entre Claire et une toile de Murillo. Quant à Marjolin, l'adolescent ayant grandi sur les pavés de Paris, « lui, était splendide, ce grand bête, doré comme un Rubens. (*V.P.*, p. 61) » Le peintre se fait également la voix du modernisme, en effet, dès sa rencontre avec Florent, il annonce ses positions : « il préférerait ses tas de choux

¹⁵⁰ Zola, Émile. « Mon Salon [1866] », *Écrits sur l'art*, Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 125.

¹⁵¹ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 24.

¹⁵² *Ibid.*

aux guenilles du Moyen Age. (*V.P.*, p. 59) » Un peu plus loin, parlant des Halles : « Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... (*V.P.*, p. 294) ». Nous y reconnaissons également l'opinion de l'auteur qui, comme nous l'avons souligné, n'a jamais adopté le terme « impressionnisme » et lui a toujours préféré le titre de naturalisme¹⁵³.

C'est donc essentiellement par le biais de la perspective de Claude que les métaphores picturales s'actualisent dans le texte. En effet, les descriptions alimentaires, déjà imprégnées d'un sens esthétique sous la plume zolienne, prennent forme et deviennent de véritables œuvres d'art sous l'œil de Claude :

Il demeurait en extase, en face des grands mous pendus aux crocs de la criée. Il expliqua souvent à Cadine et à Marjolin que rien n'était plus beau. Les mous étaient d'un rose tendre, s'accroissant peu à peu, bordé, en bas, de carmin vif; et il les disait en satin moiré, ne trouvant pas de mot pour peindre cette douceur soyeuse, ces longues allées fraîches, ces chairs légères qui retombaient à larges plis, comme des jupes accrochées de danseuses. Il parlait de gaze, de dentelle laissant voir la hanche d'une jolie femme. Quand un coup de soleil, tombant sur les grands mous, leur mettait une ceinture d'or, Claude, l'œil pâmé, était plus heureux que s'il eût vu défiler les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques. (*V.P.*, p. 263)

Remarquons tout d'abord l'attitude du peintre face à la chair animale exposée puisque l'auteur le décrit comme étant « en extase ». Cela se rapproche de la position décrite par Zola dans son article sur le Salon de 1868: « La première sensation est un aveuglement, un ahurissement qui vous plante sur les jambes, les bras ballants, le nez en l'air.¹⁵⁴ » La description de la lumière prend également de l'importance puisque le

¹⁵³ « Pour moi, le groupe d'artistes en question est simplement un groupe d'artistes naturalistes, c'est-à-dire d'artistes consciencieux qui en sont revenus à l'étude immédiate de la nature. » Zola, Émile. « Le Salon de 1876 ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 313.

¹⁵⁴ Zola, Émile. « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 191.

« coup de soleil » met « une ceinture d'or » aux pièces de viandes, élevant la matière au statut d'œuvre. Cette matérialisation de la lumière évoque cette expression utilisée par Zola dans ses *Lettres Parisiennes* de 1872 : « Entre deux nuées d'un jaune sale, le soleil risque parfois une flèche d'or.¹⁵⁵ » La lumière est un élément essentiel de la description zolienne, comme l'a remarqué Antoinette Ehrart : « Non seulement Zola demande à un tableau d'ouvrir devant lui une fenêtre sur un espace vrai, mais il désire trouver dans une œuvre la lumière vraie, la lumière vivante du monde extérieur.¹⁵⁶ » Il faut voir dans cette intégration de la lumière au texte une stratégie permettant de rendre la description vivante, ajoutant à l'image fixe une couche d'atmosphère et de texture rendue évidente par ce « coup de soleil ».

La métaphore filée développée dans cet extrait n'est cependant pas limitée au monde de la peinture; le texte invite également à une comparaison avec le corps féminin et les vêtements dont il se pare. Claude regarde ces viandes comme il regarderait le corps d'une femme, ce qui est mis en évidence par les expressions « ces chairs légères qui retombaient à larges plis, comme des jupes accrochées de danseuses » et « de gaze, de dentelle laissant voir la hanche d'une jolie femme. » Cette comparaison met en évidence les principes esthétiques de l'auteur puisque l'on y retrouve, tout comme dans son *étude biographique et critique* portant sur Manet « cette chair ferme¹⁵⁷, modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes.¹⁵⁸ » Comme nous l'avons remarqué dans notre chapitre portant sur les métaphores alimentaires, la

¹⁵⁵ Zola, Émile. « Lettres parisiennes [1872] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 255.

¹⁵⁶ Ehrard, Antoinette. « Émile Zola : L'art de voir et la passion de dire ». Chap. in *La Critique artistique. Un genre littéraire*, p. 102-122. Paris : Presses universitaires de France, 1983, p. 113.

¹⁵⁷ Au sujet du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (annexe A).

¹⁵⁸ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 159.

comparaison entre le corps et la viande est toujours signe d'un art ancré dans la vérité pour Zola. Il s'agit donc ici d'inverser le rapport afin de comprendre la valorisation de la viande par le biais du regard artiste de Claude. De plus, afin de bien marquer ce rapport au désir dans un lien esthétique plutôt qu'érotique, Zola dit de Claude qu'il se trouvait « l'œil pâmé, [qu'il] était plus heureux que s'il eût vu défiler les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques. » C'est donc à travers le regard du personnage que les aliments adoptent, en particulier dans cette scène de chair animale, des caractéristiques humaines. Il faut y voir un mécanisme permettant la transposition de la matière alimentaire en œuvre d'art, puisque l'auteur met en évidence la difficulté de Claude à exprimer le choc esthétique qu'il ressent face à cette image : l'artiste est à la fois « en extase », « ne trouvant pas de mots pour peindre » et « l'œil pâmé ». La métaphore humaine lie ainsi la viande au registre pictural qui va permettre l'expérience de l'émotion ressentie.

Si les descriptions zoliennes plaçaient déjà sur un même niveau les métaphores alimentaires et humaines en inversant leurs propriétés connotatives respectives, il est intéressant de noter que c'est par le biais du regard de Claude que ces descriptions se détachent du corps du texte afin de devenir lisibles tel un tableau. Derrière cette technique Françoise Haché-Bissette et Denis Saillard reconnaissent l'influence des techniques d'écriture naturalistes : « On note parfois une tendance à l'esthétisation dans la description de la nourriture. Les naturalistes en effet privilégient la vue, au détriment du registre gustatif, pour faire de la nourriture un pur spectacle.¹⁵⁹ » Cette valorisation du visuel est particulièrement présente dans la description que donne Claude de l'étalage de charcuterie qu'il avait composé, ce qu'il considère, la remarque est importante, comme étant sa « plus belle œuvre (V.P., p. 295) » :

¹⁵⁹ Haché-Bissette, Françoise, et Saillard, Denis. *Gastronomie et identité culturelle française*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, p. 84.

Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flammes, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. J'avais peint, n'est-ce pas? La gloutonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrerie des estomacs vidés par les cantiques. En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement... (V.P., p. 295-296)

Encore une fois, le texte installe sans ambiguïtés la description dans le registre pictural en incluant des termes tels que « véritable œuvre d'art », « nature morte », « tons », « couleurs », « taches » et « touche »¹⁶⁰. De plus, l'abondance de nourriture est soulignée à plusieurs reprises : « gourmandises », « indigestion », « mangeaille » et « goinfrerie » renforçant cette critique des excès de la consommation bourgeoise. Le procédé métaphorique illustre l'aspect infernal de cette avalanche de viandes. En effet, « les langues rouges qui s'allongeaient avec des gourmandises de flammes », jumelées aux « boudins noirs » créent une image évocatrice du péché de la gourmandise. L'étalage qui « flambait si rudement » ajoute une note qui non seulement appuie cette imaginaire mais fait également lien avec l'esthétique impressionniste en donnant de la luminosité à l'ensemble. L'intertextualité entre le roman et la critique d'art est également présente dans cet extrait puisque l'expression « pétards de couleurs » fut d'abord utilisée par Zola dans le texte *Mon Salon* publié

¹⁶⁰ Bien que ce vocabulaire ne soit pas spécifique au monde de l'art, il est utilisé par Zola dans ses critiques, tel que souligné par Antoinette Ehrard : « Son vocabulaire n'est pas celui d'un praticien [...] les termes plus techniques n'apparaissent que dans la dérision. » Ehrard, Antoinette. « Émile Zola : L'art de voir et la passion de dire ». Chap. in *La Critique artistique. Un genre littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, 1983, p. 102-122, ici p. 117.

en 1868 : « À droite, à gauche, partent des pétards de couleur qui vous éborgnent.¹⁶¹ » Cette explosion de couleurs est également signe d'une œuvre vivante pour l'auteur puisqu'elle crée la lumière interne à la composition. Cette appréciation de l'aspect lumineux de la toile se retrouve régulièrement dans les critiques d'art de Zola, où il compare régulièrement les touches de lumière à des flammes : « Il est difficile de décrire le sentiment de stupéfaction qu'on éprouve au premier abord. Cela chatoie et flamboie. Il faut accoutumer ses yeux à ces taches rouges, jaunes, bleues qu'on voit partout où l'on tourne la tête.¹⁶² » En combinant donc abondance de nourriture et surenchère de couleurs, le texte arrive à mettre en œuvre les principes artistiques de Claude Lantier tout en laissant deviner, par le jeu des correspondances avec les *Écrits sur l'art*, les préoccupations esthétiques de l'auteur. Il y a donc également une « matérialité distinctive¹⁶³ » à l'écriture fictive chez Zola puisque les passages descriptifs relevant du matériel, que ce soit concernant le corps ou bien la nourriture, sont tous chargés d'une fonction esthétique particulière dans le texte. Que ce soit pour illustrer les changements affectant la perception visuelle apportés par les impressionnistes ou encore afin de mettre en valeur l'importance de l'inscription de la modernité au point de vue de la vie sociale, Zola privilégie la description comme lieu d'élaboration de son discours esthétique.

¹⁶¹ Zola, Émile. « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 191.

¹⁶² Zola, Émile. « Le Salon de 1875 ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 282.

¹⁶³ Voir Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 76-77.

3.2 Le corps dans *L'Œuvre*

Si les correspondances sont multiples entre les toiles commentées par Zola dans ses critiques d'art et certains morceaux descriptifs du *Ventre de Paris*, elles le sont encore davantage entre les pages de *L'Œuvre* et certaines pièces d'art. Pourtant, nous ne dresserons pas un simple catalogue des rapports entre les deux mediums mais préférons nous concentrer sur la perspective introduite dans le texte par le biais du personnage de Claude Lantier que l'on retrouve dans ce roman publié en 1886. Plus de treize années séparent les deux ouvrages, les années 80 sont une période pour Zola marquée par un succès grandissant, c'est aussi durant celles-ci qu'il œuvre en tant que critique pour le public marseillais dans *Le Séaphore de Marseille* ainsi que pour un public étranger dans *Le Messenger de l'Europe*. Ce qui nous intéresse particulièrement est de comprendre comment dans sa production romanesque et critique a évolué la question de la chair peinte durant cette période. En effet, si nous avons évoqué le rapport ambigu qu'entretenait Zola, dans ses œuvres de fiction précédentes, avec la sensualité dans la description du corps, nous retrouvons dans le roman *L'Œuvre* une approche différente de l'objet décrit. Là où le corps, dans le *Ventre de Paris*, se cachait derrière un rapport métonymique à la nourriture, il est dans ce roman morcelé afin d'être analysé et reproduit par le peintre dans une toile se déployant au fil du texte.

3.2.1 Le morcellement du désir ou la description du corps

Le corps en tant que pure matière picturale est, semble-t-il, une nouvelle perspective esthétique que le roman fait découvrir à son public. Ceci n'est pas sans nous rappeler les commentaires de Zola à propos de la célèbre toile de Manet:

« Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe*¹⁶⁴ n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair.¹⁶⁵ » Cet énoncé pourrait bien être le leitmotiv de Claude tout au long du récit. Obsédante, cette quête de la représentation de la chair est en effet son unique préoccupation. Dès sa rencontre avec Christine qui deviendra sa compagne, il ne voit en elle que le modèle à peindre comme le souligne très justement Laurence Besse dans son article « L'Œuvre ou le désir du désincarné » :

La découverte de Christine endormie, demi nue ne provoque pas chez lui un désir, mais un désir de peindre : la perception picturale précède la perception désirante; le désir de représentation occulte tout dans sa folie d'images au point qu'« au bout d'une demi-heure, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des épaules ». Avant d'être perçue comme objet de désir, Christine est perçue comme objet de peinture; elle ne sera désirée que bien plus tard, et sans doute ne le sera-t-elle, que parce qu'elle a d'abord été peinte.¹⁶⁶

Il existe donc un lien très fort entre le désir et la représentation dans ce roman; plus précisément, il s'agit d'un désir de représentation: « Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus. (*O.*, p. 73) » Ainsi, du corps observé, voici ce que Zola nous laisse percevoir à travers la description : « C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. (*O.*, p. 38) » Déjà dans ce court extrait nous retrouvons la métaphore filée de la végétation et de la nature, liant

¹⁶⁴ Annexe A.

¹⁶⁵ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 159.

¹⁶⁶ Besse, Laurence : « L'Œuvre ou le désir du désincarné », *Les Cahiers naturalistes*, n° 73, 1999, p. 209.

« printemps », « sève » et « roses » ainsi que celle plus matérielle comparant chair et tissus avec des termes tels que « dorée » et « finesse de soie ». À l'intérieur même du regard du peintre sur le corps de la femme, nous comprenons donc que nous avons ici le lien entre la nature et l'artifice, le réel et sa représentation.

Ce que le roman révèle est le lien intrinsèque entre l'amour de la femme et l'amour de la peinture, entre le modèle et la toile à peindre : « Ce corps, couvert partout de ses baisers d'amant, il ne le regardait plus, il ne l'adorait plus qu'en artiste. Un ton de la gorge l'enthousiasmait, une ligne du ventre l'agenouillait de dévotion (...) Ah! C'était bien la fin, elle n'était plus, il n'aimait plus en elle que son art, la nature, la vie. (*O.*, p. 278) » Le vocabulaire utilisé laisse entendre que le désir se loge au cœur de la représentation artistique : ainsi, le peintre est enthousiasmé par « une ligne du ventre », un « ton de la gorge ». Ainsi la femme créée devient plus désirable que la femme réelle, peut-être est-ce que la création reflète au peintre sa force, sa puissance, voire son génie : « Sa passion de la chair s'était reportée dans son œuvre, sur les amantes peintes qu'il se donnait. Elles faisaient seules battre son sang, celles dont chaque membre naissait d'un de ses efforts. (*O.*, p. 279) » La chair désirée devient ainsi un prétexte, un « tremplin » pour reprendre un mot cher à Zola, pour rencontrer, mettre au monde sa création, sa créature. On sait d'ailleurs que le roman se construit autour de cette dualité entre la femme réelle et la femme rêvée.

Dans un combat avec l'image qui n'est pas sans rappeler celui qu'entretient avec la belle Noiseuse le personnage de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, Claude n'arrive qu'à recréer sur la toile que des parties du corps sans jamais parvenir à rendre vivant l'ensemble. Le roman insiste de nombreuses fois sur l'aspect morcelé du corps peint, un exemple suffira : « [...] il y avait encore d'admirables morceaux, des pieds de fillette, exquis de vérité délicate, un ventre de femme surtout,

une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau. (*O.*, p. 65) » Il est étonnant de constater que c'est à l'intérieur du morcellement du visible que réside la vie; ainsi l'œuvre picturale atteindrait le statut de création lorsque l'équilibre entre le tout et les parties est atteint. Cependant, si Claude excelle dans la représentation de certains morceaux, il n'arrive pas à rendre l'ensemble cohérent et vivant. Et lorsque le peintre n'arrive plus à recréer le visible, l'aspect strictement matériel de l'ensemble reprend le dessus par rapport à la quasi-humanité de la création au cœur même du texte :

À pleine main, il avait pris un couteau à palette très large; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, à côté du monsieur au veston vigoureux, parmi les verdure éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tache vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte. (*O.*, p. 79)

Le champ lexical utilisé montre que l'acharnement de Claude s'apparente à un crime : « couteau », « meurtre », « tronçon mutilé », « cadavre » et « morte » sont ainsi signes d'une véritable personnification de la femme que l'on retrouve sur la toile. Pourtant, Zola ne quitte pas le domaine pictural pour autant, puisque le cadavre est une « tache » et que la chair, que le peintre veut rendre si réelle, n'en demeure pas moins « de rêve » et « évaporée ». Le défi du peintre, pour Zola, est toujours d'incarner le corps imaginé; l'aspect onirique de la représentation étant déjà quelque chose qu'il a critiqué à maintes reprises chez Cabanel et que nous citons une dernière fois : « il transforme le corps en rêve; il le peint en œufs brouillés avec une légère trace de carmin.¹⁶⁷ » Ce registre est en tout point opposé à celui de Manet qui peint

¹⁶⁷ Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 373.

« cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière¹⁶⁸ », esthétique que Zola tente définitivement de recréer dans les pages de ce roman, où tout le défi du peintre réside dans le fait de créer du vivant. Nous noterons la présence de l'élément lumineux dans ce passage descriptif, puisque les seuls morceaux réussis de la toile sont « les verdure éclatantes » ainsi que les « lutteuses si claires ». Il faut comprendre que cette mise en valeur de la luminosité de l'image accentue les comparaisons possibles avec l'esthétique impressionniste.

La représentation, « art de la chair frappé de mort¹⁶⁹ » ?

Si l'acte de création picturale et la problématique de la mise en œuvre du corps sont au cœur de ce roman, il faut y voir d'un point de vue plus large la préoccupation zolienne de représenter la vie en art. Nous verrons maintenant comment s'articule cet intérêt dans les diverses sphères artistiques, puisque la question du rapport entre le corps et sa représentation ne se limite pas qu'à la peinture dans ce roman, la sculpture y occupe également une place importante. En ce qui concerne la critique d'art nous pouvons remarquer que Zola consacre plusieurs pages à cette dernière discipline artistique, y cherchant également la trace de la modernité à travers le traitement des corps. Plus précisément, dans le *Salon* de 1868, Zola insiste sur le besoin de la sculpture moderne de rendre visible l'individualité de son créateur. Ainsi, parlant de Philippe Solari, le critique écrit : « Il prend le premier modèle venu, le traduit littéralement dans sa grâce ou sa force, et fait ainsi une œuvre vraie, qui est en même temps une œuvre originale, marquée et signée dans ses moindres parties par le pouce

¹⁶⁸ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 159.

¹⁶⁹ Nous empruntons cette expression à Émile Zola dans « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 225.

puissant du sculpteur.¹⁷⁰ » Remarquons l'utilisation de l'expression « dans ses moindres parties », signe du découpage opéré sur l'œuvre par le regard de Zola. Dans la même veine stylistique, l'auteur remarque, au sujet de la statue *Le Nègre endormi*, « d'admirables morceaux dans le dos et les bras¹⁷¹ ». Poussant plus loin, il rajoute :

Ce qui distingue Philippe Solari, c'est un sentiment gras et enveloppé de la chair. L'année dernière, il avait exposé une *Bacchante*, dont les membres vivaient. Cette année encore, son *Nègre* respire, on croit voir les muscles se soulever lentement, à chaque souffle du dormeur. Regardez les poupées environnantes, elles sont de carton, elles ont des chairs roides et sèches. Ici, au contraire, il y a des muscles et de la graisse sous la peau.¹⁷²

Notons tout d'abord le fait que ce soit « les membres » de la sculpture qui « vivaient », appuyant cette idée d'un découpage par le biais du regard du critique. L'opposition entre le vivant et l'artificiel est également posée par l'utilisation discriminatoire de l'expression « poupées de carton », en comparaison avec les sculptures qui semblent posséder « des muscles et de la graisse sous la peau ». Le rapport entre le vivant et l'artificiel devient ainsi un combat entre le sec et le gras. La question se pose alors de l'accès à cette dimension vivante de l'œuvre. Comme nous l'avons souligné, le démantèlement de l'image par le regard et la description permet de livrer des parties du corps, frappantes de vérité. Si ce n'est le personnage qui isole volontairement des morceaux du visible (tout comme Claude le fait en travaillant différentes parties du corps peintes tour à tour), le texte crée donc ce morcellement de la création en détruisant l'image représentée. En effet, si nous observons l'exemple de la description de la statue de Mahoudeau dans le roman *L'Œuvre*, nous comprenons

¹⁷⁰ Zola, Émile. « Mon Salon [1868] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 227.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁷² *Ibid.*

que ce n'est que lorsque la femme sculptée se brise en morceaux qu'elle semble vivre :

À ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La *Baigneuse* bougeait, le ventre avait frémit d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche. [...] Peu à peu, la statue s'animait toute entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan d'une femme qui se jette. (*O.*, p. 258-259)

Nous tenons tout d'abord à signaler le fait que cette scène nous est livrée à nouveau par le biais du regard de Claude, qui se pose sur le ventre de la sculpture, là où prend racine la vie. Le champ lexical utilisé met bien l'emphasis sur le mouvement : « bougeait », « avait frémi », « s'animait », « roulaient », « se gonflait », « s'inclina » et surtout « tombait d'une chute vivante ». Le texte arrive à rendre vivante cette chair de plâtre en insérant dans la description le bruit de la chute. Ainsi, lorsque la statue se brise, on peut lire : « Il y eut un craquement, on entendit des os se fendre. (*O.*, p. 259) » L'insertion du bruit dans le récit est une dimension propre à l'écriture romanesque qui permet d'ouvrir l'espace de la description. En effet, la statue, de nature silencieuse, peut, par l'ajout du bruit, devenir un peu plus « vivante », ce qui, on le rappelle, demeure la grande préoccupation de Zola au niveau esthétique. Un peu plus loin, on observe le sculpteur qui « serra les bras sur cette grande nudité de vierge, qui s'animait comme sous le premier éveil de la chair (*O.*, p. 259) », renforçant cette image d'une création prenant vie.

Un second aspect du morcellement du corps qui nous importe de souligner ici est celui créé par la blessure. Cette image nous est livrée lorsque Mahoudeau observe sa *Baigneuse* détruite :

[...] mais surtout la gorge défoncée, ce sein aplati, comme opéré d'un mal affreux, le suffoquait, le faisait revenir toujours là, sondant la plaie, cherchant la fente par laquelle la vie s'en était allée; et ses larmes sanglantes ruisselaient, tachaient de rouge les blessures. (*O*, p. 259-260)

Il s'agit de la plaie, une déchirure de la chair permettant d'accéder à l'anatomie vivante d'un être humain. Ainsi, la peinture et la sculpture, arts d'apparence, se concentrent davantage sur la reproduction de la peau. Pourtant, chez Zola, que ce soit dans l'œuvre fictive tout comme critique, l'intérêt semble être pour ce qui se cache sous l'épiderme. La chair animée doit percer à travers le tissu de la peau afin de donner l'impression du vivant. Zola pousse ainsi la comparaison au vivant jusqu'à mélanger la chair de plâtre et les larmes sanglantes de l'artiste, comme si ce dernier tentait en vain d'insuffler la vie à sa création¹⁷³. Un thème récurrent de l'imaginaire zolien est cette idée que la création doit puiser sa source à même la chair de l'artiste, ce que confirme cette affirmation de Zola à propos de l'*Olympia*¹⁷⁴ de Manet : « Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui.¹⁷⁵ » Le mythe de Pygmalion, qui traverse l'entièreté de *L'Œuvre*, est ici clairement illustré dans cette scène entre le sculpteur et sa création. C'est par ailleurs à son œuvre que Claude livrera son dernier souffle :

¹⁷³ Ce passage évoque également l'imagerie du chirurgien fouillant la plaie développée par Zola dans ses *Adieux d'un critique d'art* en 1866 : « Et il y a, pour le critique, une joie pénétrante à se dire qu'il peut disséquer un être, qu'il a à faire l'anatomie d'un organisme, et qu'il reconstruira ensuite, dans sa réalité vivante, un homme avec tous ses membres, tous ses nerfs et tout son cœur, toutes ses rêveries et toute sa chair. » Zola, Émile. « Mon Salon [1866] ». *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, « tel », 2000, p. 131.

¹⁷⁴ Annexe B.

¹⁷⁵ Zola, Émile. « Édouard Manet, étude biographique et critique [1867] ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 160.

[...] il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier râle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes. (*O.*, p. 396)

Deux éléments attirent notre attention dans la construction de cette description. D'une part cette idée que par sa mort l'artiste tente, désespérément, de donner la vie à sa création, dans un échange significatif permettant la continuation de la vie à travers l'œuvre créée¹⁷⁶. D'autre part, cet énoncé met également en valeur l'importance du regard dans la trame du roman, ainsi, lorsque Zola écrit « regardée encore, de ses prunelles fixes », il faut comprendre que l'obsession de Claude s'exprimait par le visible. Il ne possède pas la femme, mais la voit, seule possession véritable semble-t-il. Si, dans *Le Ventre de Paris*, nous avons l'exemple d'un rapport d'ingestion en lien avec le désir de la chair, il s'agirait ici du contraire; Claude ne possède que par les yeux, en cela Claude est peut-être davantage critique que peintre.

3.2.2 Le ventre symbolique au cœur de la description

Ce qui semble également traverser l'entièreté du texte est une thématique mystique, voire religieuse dans le rapport qu'entretient l'artiste à la création de la chair. Publié en 1886, *L'Œuvre* fait ainsi état de différentes préoccupations de cet ordre chez Claude. Intrigué par l'art symboliste de Gustave Moreau¹⁷⁷, Zola semble

¹⁷⁶ De plus, rappelons-nous que lorsque son propre fils meurt, la réaction de Claude est de l'immortaliser par une toile.

¹⁷⁷ « Mais, malgré tout, j'ai quitté le tableau avec un sentiment d'irritation. Cependant je suis revenu quelques temps après. J'avais été attiré par l'étrangeté de la conception et le Sphinx surtout m'intéressait. [...] Finalement cette œuvre, agissant comme irritant, fera plus solides et plus larges encore nos compositions réalistes. » Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 391.

transférer dans son texte l'esthétique de ce peintre à celle de son protagoniste. La femme nue de la toile sur laquelle travaille Claude, par exemple, s'apparente à une véritable idole telle que les femmes représentées dans les œuvres de Moreau¹⁷⁸ :

Oui, il était bien avec l'autre, il peignait le ventre et les cuisses en visionnaire affolé, que le tourment du vrai jetait à l'exaltation de l'irréel; et ces cuisses se doraient en colonnes de tabernacle, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs, splendide et hors de vie. Une si étrange nudité d'ostensoir, où des pierreries semblaient luire, pour quelque adoration religieuse, acheva de la fâcher. (*O*, p. 386)

La métaphore filée religieuse se déploie ainsi tout au long de la description : les « colonnes de tabernacle » et la « nudité d'ostensoir » en étant les plus flagrants exemples. Ce qui nous intéresse ici est plutôt de voir la critique implicite que Zola pose face à l'incursion de l'esthétique mystique dans l'art, représentée dans cet extrait par l'aspect clinquant de la dorure et des pierreries. Comparons à cette description d'une toile de Claude celle d'une toile de Gustave Moreau, *Jacob et l'Ange*, où « l'ange a la tête entourée d'un soleil dont les rayons remplissent le tableau entier¹⁷⁹ » ou encore à son *Moïse exposé sur le Nil* où l'on retrouve un enfant « à cornes dorées¹⁸⁰ ». La parenté certaine du style descriptif utilisé devient un indice textuel indiquant que le personnage de Claude tombe dans les excès de l'expression visuelle. En effet, quoique reconnaissant dans les toiles symbolistes une certaine beauté plastique, Zola ne peut s'empêcher de critiquer l'éloignement du sujet d'avec la réalité de la vie moderne. À l'occasion du *Salon* de 1878, il révèle le rapport ambigu qu'il entretient avec les œuvres de Moreau : « Après avoir regardé les tableaux de Gustave Moreau, au point même qu'ils commencent à vous intéresser et presque à vous plaire, vous

¹⁷⁸ On pense, par exemple, à *Œdipe et le Sphinx*, ou encore à *Salomé devant Hérode*.

¹⁷⁹ Zola, Émile. *Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878* ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 390.

¹⁸⁰ *Ibid.*

vous en allez avec le désir invincible de peindre la première souillon venue que vous rencontrerez dans la rue.¹⁸¹ » Zola, ayant privilégié le naturel en art, n'adhère donc pas complètement à l'esthétique symboliste mais ne peut s'empêcher d'être fasciné par les œuvres observées. Du côté de Claude, la progression du personnage laisse entendre que cet éloignement de la réalité serait un pas vers la folie, une mise en place de l'obsession créative qui aura raison de lui. Le peintre, dans un état « d'exaltation » et en « visionnaire affolé » fait de la chair peinte un objet d'idolâtrie qui le rapproche d'un état de transe religieuse :

Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue? Qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie? (*O.*, p. 391)

Ainsi, la chair créée se solidifie et devient métal précieux, signe d'une exagération dans la représentation. Ce que le texte offre comme perspective est bien celle d'une religion du corps où la création de la chair devient à la fois l'ultime réalisation et le plus grand sacrifice. Si la toile de Claude ne représente pas explicitement un sujet religieux, la description semble pourtant la lier à cet univers par le vocabulaire utilisé. Il s'agit ici d'un vocabulaire architectural servant à encadrer la description et à pousser la comparaison entre le corps et le temple : « colonnes précieuses », « voûte sacrée » et « ouvrier » appuient l'idée d'une véritable construction de la représentation. Nous remarquerons également le détachement de l'artiste face à l'idole créée : Claude ne se reconnaît plus, l'œuvre lui a échappé et devient une entité détachée, elle n'est plus l'extension de son propre corps. C'est en un sens ce qui provoquera la chute de l'artiste, puisque sa création, qu'il n'a pourtant jamais

¹⁸¹ Zola, Émile. « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 ». *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « tel », 2000, p. 391.

réellement possédée, lui semble s'être arrachée à lui. En effet, tout au long du roman se dessine la trame de la création comme étant une partie du corps de l'artiste; ainsi, lorsque le texte nous représente Claude peignant : « Une fièvre le raidissait, il travaillait avec l'obstination aveugle de l'artiste qui s'ouvre la chair, pour en tirer le fruit dont il est tourmenté. (*O.*, p. 237) ». Il s'agit effectivement d'un véritable enfantement de l'œuvre; ainsi, d'une toile inachevée, Claude ressent « le spectre blafard de la grande figure nue, ravagée de continuelles retouches, toujours laissée informe, le poursuivant de son désir douloureux de naître. (*O.*, p. 286) » Nous croyons qu'il s'agit ici d'une autre stratégie scripturale permettant l'intégration de la matière corporelle au récit. La chair, dans ce roman, n'est pas seulement nourriture, mais davantage matière inachevée nécessitant le geste créateur de l'artiste afin d'exister.

Le Ventre

Ce qui nous intéresse maintenant, tout particulièrement, est l'élément central aux deux descriptions de la femme peinte que nous venons d'observer, c'est-à-dire le ventre¹⁸². Si, dans *Le Ventre de Paris*, les passages relatifs au corps étaient constamment mis en parallèles avec la nourriture, nous ne retrouvons pas ce même effet de rapprochement dans *L'Œuvre*. Les descriptions de la chair s'articulent autour du ventre comme objet de culte. Ainsi, dans les extraits précédents, le ventre est tour à tour un « astre (...) splendide et hors de vie » et est ensuite décrit comme étant « la voûte sacrée ». Lieu de l'enfantement, certes, mais à la lumière de notre problématique, faut-il croire qu'en est écartée, dans ce roman, la fonction digestive de cet organe central permettant le passage de la nourriture à la chair?

¹⁸² À ce sujet, mentionnons la thèse d'Anna Gural portant sur le ventre : Gural, Anna. *Fonction et fonctionnement de la métaphore du ventre dans Le Ventre de Paris d'Émile Zola*. Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal, 1991, 2 v.

[...] Et là, au renflement de la hanche, cette fossette où l'ombre se dore, un régal!... Et là, sous le modelé si gras du ventre, ce trait pur des aines, une pointe à peine de carmin dans de l'or pâle... Le ventre, moi, ça m'a toujours exalté. Je ne puis en voir un, sans vouloir manger le monde. C'est si beau à peindre, un vrai soleil de chair! (*O.*, p. 277)

Les occurrences du « ventre » dans le roman sont ainsi constamment liées à l'or et au soleil faisant de cette partie du corps à la fois la source de lumière et également le symbole de la solidité de la création livrée par l'artiste. Évidemment, nous ne pouvons passer sous silence cette phrase significative que lance Claude en déclarant « [qu'il] ne puis en voir un sans vouloir manger le monde », mettant en lumière cette nécessité excessive pour l'artiste de posséder la vie à travers ses toiles¹⁸³. La fonction digestive du ventre, selon nous, se situe justement à travers le regard de l'artiste puisque c'est lui qui dévore la matière à travers son œuvre, qui mange la chair, la digère et en donne le résultat sur sa toile. C'est une des stratégies permettant la circulation du savoir visuel à travers le texte, une autre façon dont s'exprime la « corporisation de l'écriture¹⁸⁴ » selon l'expression de M. Scarpa. Notons au passage que si la première toile de Claude à être reçue au *Salon* s'intitule *Plein-Air*, rapidement le public déforme son titre afin de mettre en évidence la nudité présente sur la toile en la caractérisant par une seule partie de corps, « le ventre » : « Le mot courait, on le répétait, on le commentait : plein air, oh! Oui, plein air, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la laire! (*O.*, p. 155) » Qu'il soit sujet de la description ou encore

¹⁸³ Il faut également y voir la trace d'une pulsion sexuelle, telle que le note G. Sicotte au sujet de Gervaise et de la scène du repas dans *L'Assommoir* : « La dévoration dont ce même repas est le théâtre est tout à la fois sexuelle – manger l'oie, c'est posséder violemment Gervaise – [...] » Sicotte, Geneviève. *Le festin lu*. Montréal : Liber, 1999, p. 212.

¹⁸⁴ Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, p. 85.

intégrée de façon métaphorique à l'intérieur de la description, le ventre demeure toujours au cœur des préoccupations zoliennes.

Double signification, donc, du ventre, puisqu'il est également le moteur de toute entreprise artistique pour Claude qui s'exclame : « Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce que l'on avait dans le ventre? (*O.*, p. 64) » ou encore « N'était-ce donc point assez de ne pas arriver à sortir ce qu'on avait dans le ventre? (*O.*, p. 241) » Le texte souligne également que l'artiste ne s'arrêtait de peindre que « le ventre vide (*O.*, p. 69) ». Ainsi les premières pages indiquent-elles un combat entre l'activité gustative et artistique : « Ce fut en jurant qu'il mangea son chocolat dans la casserole, si enfiévré, si enragé de peindre, qu'il avalait en hâte de grosses bouchées de pain (*O.*, p. 51) » et quelques pages plus loin, s'adressant à Sandoz : « Mais si, j'ai déjeuné, regarde la casserole!...Et puis tu vois qu'il reste une croûte de pain. Je la mangerai...Allons, allons, à la pose, paresseux! (*O.*, p. 53) » Symbole de la fête¹⁸⁵, le repas se met donc en porte-à-faux du travail; par exemple, après un bon repas chez Sandoz : « la face fleurie, le ventre rond, avec la béatitude des gens qui viennent de se nourrir très richement, ils passèrent dans la chambre à coucher (*O.*, p.105) » Le repas devient également le vecteur de l'indignation de Claude face à la réception de son œuvre au *Salon* : « Ah! Ça, qu'est-ce que nous fichons ici? Moi, je ne prends rien au buffet, ça pue l'Institut... (*O.*, p. 162) » Reflet de l'état d'esprit des protagonistes, le repas est tour à tour fête lorsque les artistes sont encore remplis d'espérances. Le séjour de Claude et Christine à la campagne, lieu de leur bonheur, se trouve ainsi ponctué de scènes faisant référence à la cuisine et à la béatitude des repas. Cette petite maison où ils vivront d'heureux moments et où la vie familiale supplante la peinture chez Claude est ainsi garnie : « Quant aux meubles, ils

¹⁸⁵ La fête, à travers le roman, est toujours souligné par le repas: ainsi, du baptême de Jacques, le texte dit simplement : « Ce fut une fête, on mangea un homard, apporté de Paris. (*O.*, p. 193) »

consistaient en un lit de noyer, dans l'une des chambres, et en une table et des ustensiles de ménage, qui garnissaient la cuisine (*O.*, p. 171) » ce qui met en évidence dans le texte le parallèle entre l'assouvissement des appétits du corps, que ce soit le repos ou le repas, et les met en opposition au travail.

En contrepartie, le repas devient également signe de la misère et de l'état d'esprit des personnages qui y participent. Lors de leur retour à Paris, le texte reflète leur pauvreté par cette phrase : « et tout coulait à l'abandon dans le désastre, et le petit Jacques débilité de mauvaise nourriture, et leur repas fait debout d'une croûte. (*O.*, p. 286) » De plus, lorsque Claude expose sa toile *L'Enfant mort*, le repas qui suit est décrit de cette façon : « Le déjeuner d'ailleurs fut exécration, de la truite amollie par le court-bouillon, un filet desséché au four, des asperges sentant le linge humide. (*O.*, p. 338) » Lors du dernier repas organisé par Sandoz pour ses amis, l'appétit des convives est ainsi directement lié à l'esprit de désillusion planant sur la conversation des personnages : « l'aigreur était telle que les bonnes choses passaient sans être goûtées (*O.*, p. 371) » et encore « La salade de truffes, la glace, le dessert, tout fut avalé sans joie, dans la colère montante de la querelle. (*O.*, p. 373) » S'il se fait ainsi écho de la situation économique dans laquelle se situent les personnages, c'est bien que le repas, chez Zola, se trouve être le lieu par excellence de la circulation sociale, tel que l'a souligné G. Sicotte :

Mais quel est le sens de cette obsession de l'échange et de la circulation, ou pour poser la question autrement, que désigne le motif du repas chez Zola? Le repas, avancerai-je, problématise diverses questions sociales liées à la circulation : la mobilité sociale, les rapports entre les diverses strates de la société, la circulation des capitaux, les échanges entre les agents, qu'il s'agisse des individus, des institutions, des pays. Rêverie sur l'échange, il veut voir le monde en mouvement et porteur de progrès, il veut être, dans sa forme idéalisée, un grand festin auquel tous participent selon les modalités d'un échange optimal. Mais il est significatif que cette rêverie, dans le texte, se heurte presque toujours à l'échec.¹⁸⁶

S'opposant au travail, le repas devient également par deux reprises le symbole de la trahison. En effet, lorsque Mahoudeau découvre Chaîne en compagnie de Mathilde, ce qui l'offense est le fait de les voir partager un repas : « Ce n'était pas l'affaire de la trouver sans jupon : ça, il s'en fichait; seulement, le pot de confiture était de trop. Non! Jamais il ne pardonnerait qu'on se payât salement des douceurs en cachette, lorsque lui mangeait son pain sec! (*O.*, p. 201) » De plus, lorsque Claude commet une infidélité avec Irma Bécot, la courtisane, elle le séduit par le biais d'un repas : « Puis, à table, elle eut des rires d'enfant, mangea de tout, elle qui n'avait jamais faim [...] Lui, dans un rêve, se laissait faire, mangeait aussi avec l'appétit glouton des grandes crises. (*O.*, p. 287) » Intéressant de remarquer que le fait d'avoir des relations avec Irma est l'équivalent de la gloutonnerie, donc d'un plaisir coupable rappelant le luxe bourgeois.

Ainsi, la métaphore alimentaire maintes fois utilisée par l'auteur dans son activité critique nous semble, à la lecture de ses deux romans du cycle des *Rougon-Macquart*, contenir en elle plusieurs clés permettant d'accéder à une meilleure compréhension de l'univers zolien. Permettant d'exprimer la sensualité, les comparaisons à la nourriture

¹⁸⁶ Sicotte, Geneviève. *Le festin lu*. Montréal : Liber, 1999, p. 214.

créent dans *Le Ventre de Paris* un véritable filigrane où l'animalité de l'être peut s'exprimer à travers la description de ce qu'il consomme. En effet, le texte fait état d'un phénomène de contamination entre les passages descriptifs concernant les personnages ainsi que ceux concernant la nourriture qui les encadrent. Dans le cas de *L'Œuvre*, nous avons l'exemple de l'équilibre fragile du tempérament créateur face à la vie de la nature, combat qui, en un sens, aura raison de Claude. La chair que l'on rencontre dans les pages de ce roman n'est pas que nourriture, elle est source de vie et d'inspiration, devenant ainsi l'incarnation de ce que Zola recherche en art. Si la peinture unit ces deux textes, il faut y voir une ouverture qui permet de faire de la description de véritables toiles, réalisant ainsi dans le texte les pulsions créatrices latentes que l'on retrouve à l'intérieur des *Écrits sur l'art*.

CONCLUSION

Notre parcours à travers l'ensemble de l'œuvre critique zolienne, de même que ce détour effectué par deux romans de la série des *Rougon-Macquart*, permet de mettre en lumière une importante caractéristique de cette écriture, soit cette constante tension entre le contenu sensible et l'organisation architecturale du texte. En effet, nous croyons que la métaphore agit à l'intérieur de l'espace descriptif comme un outil permettant la mise en mot de l'expérience artistique. Le réseau lexical sur lequel nous avons choisi de concentrer notre analyse, celui de la métaphore alimentaire, est ainsi utilisé dans les chroniques de Zola afin de rendre possible le contact entre la nouvelle esthétique picturale et le public en insistant sur la matérialité distinctive de l'écriture. Nous allons survoler les principaux points de cette rencontre afin d'illustrer la mise en œuvre de cette imbrication de l'univers sensible dans le texte critique.

Dans un premier temps, notre regard s'est porté sur la chronologie des *Écrits sur l'art*, plus particulièrement sur la question de la représentation du corps à l'époque de Zola. En effet, la révolution artistique engendrée par l'apparition d'une nouvelle manière en peinture, avec comme chef de file Édouard Manet, a suscité nombre de changements importants dans la façon d'aborder une œuvre d'art. Cette mise en perspective de l'évolution artistique sous le Second Empire a été mise en parallèle avec l'intérêt grandissant pour tout ce qui a trait au monde culinaire et plus particulièrement pour ce qui concerne la littérature gourmande foisonnant à cette époque. Ensemble, ces paramètres ont tracé les bases du jugement esthétique zolien tout en mettant en lumière ses perspectives sur la création artistique et la notion de « bon goût ».

Par la suite, nous avons creusé cette question de la métaphore alimentaire en relevant ses diverses occurrences au sein des *Écrits*. Une catégorisation de l'affect s'est ainsi dessinée, se calquant sur la division s'effectuant au sein du réseau lexical de la métaphore culinaire. Le « sucre » sous ses divers aspects, que ce soit la pâtisserie ou encore la crème, est ainsi associé à l'art classique et à ses représentants les plus éminents tels que Cabanel et Bouguereau. En contrepartie, le rapprochement à la « viande » devient l'instrument selon lequel est mesuré l'aspect plus ou moins véritable de la représentation des corps selon les paramètres de l'esthétique moderne telle que vue par Zola. Puisant également ses racines à même les théories naturalistes de l'auteur, nous avons démontré à quel point le développement de ces opinions artistiques a contribué à l'avancement du mouvement impressionniste. En effet, la caractéristique la plus significative dans l'emploi d'un vocabulaire ancré dans l'univers culinaire demeure la mise en valeur de l'expérience sensible.

Finalement, nous avons exploré la portée de la métaphore alimentaire dans l'univers romanesque des *Rougon-Macquart* en concentrant notre regard sur l'évolution du personnage de Claude Lantier à travers les pages du *Ventre de Paris* et de *L'Œuvre*. La première partie de cette analyse a mis en lumière ce rapport entre la viande et la chair, déjà étudié dans l'univers de la critique d'art, en lui donnant cette dimension narrative dans le texte de fiction. Ainsi, la notion de la sensualité qui semble parfois manquer aux descriptions de nus en peinture s'est, en ces pages, trouvée enrichie de ce rapport à l'alimentaire. Dans un deuxième temps, nous avons questionné le lien unissant la chair et sa représentation par le biais de l'histoire du combat de Claude avec l'œuvre à peindre. Mis en parallèle avec celui effectué au sein des critiques d'art, le parcours de la métaphore alimentaire dans ces deux romans a permis de faire surgir du texte les préoccupations de Zola face à l'esthétique moderne.

Cette incursion de l'alimentaire dans le domaine de l'écriture comporte ainsi plusieurs aspects permettant de mettre en perspective les divers changements apportés au monde de l'art en cette seconde moitié du dix-neuvième siècle. Miroir de certaines préoccupations de l'époque, que ce soit la découverte d'un univers gastronomique élargissant ses frontières ou encore la démocratisation de l'art par la création de multiples Salons, la critique d'art zolienne devient ainsi un lieu privilégié du témoignage de la rencontre des diverses sphères de l'activité culturelle. De plus, on y retrouve la germination d'un savoir sensible qui servira d'inspiration à l'auteur naturaliste dans son œuvre romanesque. Plus significatif encore, cet intérêt envers l'alimentaire dans le texte indique à quel point les perceptions sensibles du corps humain deviendront la source à partir de laquelle sera abordée la création artistique, et « nourrissant » l'avènement de la peinture moderne en 1863.

APPENDICE A

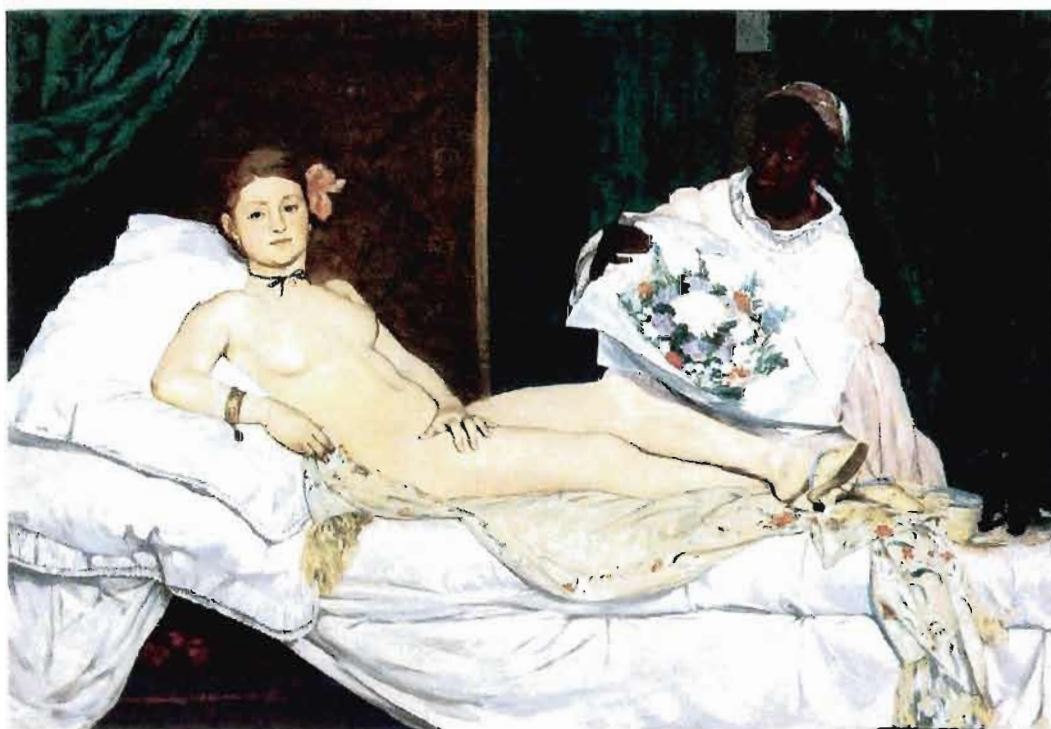
LE DÉJEUNER SUR L'HERBE



Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, Musée d'Orsay, Paris.

APPENDICE B

OLYMPIA



Édouard Manet, *Olympia*, Musée d'Orsay, Paris

APPENDICE C

LA NAISSANCE DE VÉNUS



Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, Musée d'Orsay, Paris

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Zola, Émile. *Le Ventre de Paris*. Paris : Gallimard « folio », 1994, 469 p.

Zola, Émile. *L'Œuvre*. Paris : Gallimard « folio », 1996, 493 p.

Zola, Émile. *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard « tel », 2000, 523 p.

Zola et son œuvre

Basilio, Kelly. « Naturalisme zolien et impressionnisme : le rôle de la métonymie ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 66, 1992, p. 83-90.

-----, *Le Mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*. Genève : Librairie Droz S.A., 1993, 355 p.

Besse, Laurence : « L'Œuvre ou le désir du désincarné », *Les Cahiers naturalistes*, n° 73, 1999, p. 207-215.

Bertrand-Jennings, Chantal. *L'Éros et la femme chez Zola*. Paris : Klincksieck, 1977, 131 p.

Bonnefis, Philippe. « Fluctuations de l'image, en régime naturaliste ». *Revue des sciences humaines*, n° 154, 1974, p. 283-300.

Borie, Jean. *Zola et les mythes. De la nausée au salut*. Paris : Seuil, 1971, 251 p.

Bouillon, Jean-Paul. « Manet 1884 : un bilan critique ». In *La Critique d'art en France, 1850-1900 : Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (Clermont, 25 - 27 mai 1987) Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C, 1989, p.147-158.

- Brookner, Anita. « Zola ». Chap. in *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism*. Londres-New York : Phaidon, 1971, p. 89-117.
- Carles, Patricia et Desgranges, Béatrice. « Émile Zola et ses peintres » In *Lire /Dé-lire Zola*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 35-59.
- Collot, Sylvie. *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*. Paris : Hachette, 1992, 192 p.
- Drost, Wolfgang. « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique expressionniste ». *Les Cahiers naturaliste*, n° 66, 1992, p. 33-47.
- Ehrard, Antoinette. « Émile Zola : L'art de voir et la passion de dire ». Chap. in *La Critique artistique. Un genre littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, 1983, 251 p., ici p.102-122.
- , « L'esthétique de Zola : étude lexicologique de ses écrits sur l'art ». *Les Cahiers naturalistes* XXX, n° 58, 1984, p. 133-150.
- Gural, Anna. *Fonction et fonctionnement de la métaphore du ventre dans Le Ventre de Paris d'Émile Zola*. Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 1991, 2 v.
- Hamon, Philippe. « À propos de l'impressionnisme de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 139- 147.
- Leduc-Adine, Jean-Pierre. « Le vocabulaire de la critique d'art en 1866, ou «les cuisines des Beaux-Arts». *Les Cahiers naturalistes*, XXVI, n° 54, 1980, p. 138-153.
- , « Vrai ou vivant? » In *Lire /Dé-lire Zola*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2004, p. 23-34.
- Marcussen, Marianne et Olrik, Hilde. « Le réel chez Zola et chez les peintres impressionnistes ; perception et représentation ». *La Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXX (novembre-décembre 1980), p. 965-977.
- Mitterand, Henri. « Le regard d'Émile Zola ». *Europe*, XLVI, n° 468-469 (avril-mai 1968), p. 182-199.
- , *Zola. Tome I. Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*. Paris : Fayard, 1999, 943 p.

Mitterand, Henri et Suwala, Halina. *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique, t.1 (1859-1881)*. Paris : Les Belles-Lettres, 1968, 151 p.

Newton, Joy. « Émile Zola impressionniste ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 33, 1967, p. 39-52.

-----, « Émile Zola impressionniste (II) ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 124-125.

-----, « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 41, 1971, p. 1-14.

Scarpa, Marie. *Le Carnaval des Halles – une ethnocritique du Ventre de Paris*. Paris : CNRS Éditions, 2000, 304 p.

Sicotte, Geneviève. *Le festin lu*. Montréal : Liber, 1999, 295 p.

Références théoriques sur la critique d'art et la gastronomie

Aron, Jean-Paul. *Le Mangeur du XIXe siècle*. Paris : Robert Laffont, 1973, 366 p.

Compagnon, Antoine. *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990, 189 p.

Didi-Huberman, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, 171 p.

Dubreuil-Blondin, Nicole. « Les métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme ». In *La Critique d'art en France, 1850-1900: Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (Clermont, 25 - 27 mai 1987). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1989, p. 105-120.

Gamboni, Dario. « Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres; la critique d'art comme pouvoir et enjeu ». In *La Critique d'art en France, 1850-1900: Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (Clermont, 25 - 27 mai 1987). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1989, p. 205-222.

Gombrich, E.H., *Histoire de l'art*, Paris : Phaidon, 2006, 1048 p.

- Haché-Bissette, Françoise, et Saillard, Denis. *Gastronomie et identité culturelle française*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2007, 475 p.
- Hamon, Philippe. « Qu'est-ce qu'une description ? ». *Poétique*, n°12, 1972, p. 12-18.
- , *Du Descriptif*. Paris : Hachette « Recherches littéraires », 1993, 246 p.
- Huyghe, René. Préface à Jean Clay. *L'Impressionnisme*, Milan : Hachette Réalités, 1988, 318 p.
- Picon, Gaëtan. *1863 : naissance de la peinture moderne*. Genève : Skira, 1974, 240 p.
- Reuterswärd, Oscar. « The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists. The Debate Concerning Decomposition in Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X, n° 3 (mars 1952), p. 273-278.
- Revel, Jean-François. *Un festin de paroles. Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'antiquité à nos jours*. Paris : Éditions J.-J. Pauvert, 1979, 314 p.
- Rewald, John. *Histoire de l'Impressionnisme*. Paris : Albin Michel, 1955, 480 p.
- Rosen, Charles, et Zerner, Henri. « The ideology of the Licked Surface, Official Art », in *Romanticism and Realism, The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York : Norton, 1984, p. 203-232.